LEZIONI
DI RETORICA
E BELLE LETTERE

DI

UGONE BLAIR

PROFESSORE DI RETORICA E BELLE LETTERE
NELL' UNIV. DI EDIMBURGO

TRADOTTE DALL' INGLESE

E COMENTATE

DA

FRANCESCO SOAVE

C. R. S.

Seconda Edizione

corredata di alcune note dell' Editore.

TOMO I.

IN VENEZIA
PRESSO TOMMASO BETTINELLI.
1807.

AVVERTIMENTO
DELL' EDITORE.

Quanto siasi vero quel detto di Cicerone, *opinionum commenta delet dies, naturæ judicia confirmat*, l'ha pienamente provato l'illustre Blair colle sue lezioni di Retorica e Belle Lettere, che di bel nuovo compariscono alla pubblica luce. Omesse e l'edizioni di Londra, di Basilea che l'opera offrirono nell'idioma suo originale, e la traduzione che se ne fece a Parigi, a prova del di lei merito basterà l'accennare l'accoglimento dell'italiana versione, pubblicata dal P. Soave di chiara memoria, e da'miei torchj nell'anno 1803 riprodotta. Quanto sia egli riescito glorioso all'Autore, non meno che al benemerito Traduttore, cui piacque farci un dono di così ragguardevole produzione, lo si può argomentare dal rapido smercio di tutte due l'edizioni, e dalla necessità in cui mi sono d'intraprenderne la ristampa per soddisfare all'incessanti ricerche delle colte persone. Se un'opera salita a tanta celebrità lascia luogo a nuovi pregi, può inspirare più d'interesse, ed alla studiosa gioventù riescire più utile, oserei lusingarmi di aver conseguito l'intento la mercè di alcune note, favoritemi da uomo alquanto versato in questa maniera di studj. Rade, precise, e solo ove l'uopo il domandi innestate, o particolareggiano

qualche passo astratto, o temperano il laconismo di alcune dottrine, o mostrano il problematico di certe opinioni, o aggiungono qualche tratto di erudizione all' italiana letteratura spettante, quanto intempestivo per un professore di Edimburgo, altrettanto per noi indispensabile. Che abbian'elleno a norma la più provida economia, lo comproverà l'edizione accresciuta di pochissime pagine; che possano tornare giovevoli, lo deciderà il dotto Pubblico. A qualunque evento, io certo mi sarò procurata la compiacenza di avere in qualche guisa palesata quella gratitudine da cui son penetrato, pel favore gentile con cui vengono accolte le mie tipografiche cure.

IL TRADUTTORE

A CHI LEGGE.

L' Opera, di cui presento la Traduzione, è già troppo celebre non solamente in Inghilterra, ma eziandio in ogni altra parte d' Europa, presso coloro che hanno cognizione della lingua inglese, e che gustare la possono nell' originale. Un dotto ed elegante scrittore alemanno (1) *la chiama Opera eccellente, e importantissima a chiunque ama di ben apprendere l' Arte di favellare e di scrivere. E certamente fra quanti Trattati di Retorica e di Belle Lettere io ho veduto, non ce n' ha alcuno nè più compiuto, nè dove le cose sieno esaminate con maggiore profondità e giudizio; nè dove le regole sieno più utilmente e sagacemente applicate alla pratica. L' Autore nella prima Edizione, ch' egli ne fece in Londra nel* 1783, *la divise in due Volumi in-quarto. Nella ristampa fattane a Basilea nel* 1788 *fu invece*

(1) Zimmermann *Uber die Einsamkeit* cap. x.

vece distribuita in tre Volumi in-ottavo, e questa medesima distribuzione sarà pur qui seguita, ma con qualche varietà. Il primo Volume comprenderà tutto ciò che appartiene al Gusto, *al* Sublime, *al* Bello, *al* Linguaggio, *e allo* Stile *in generale: il secondo, ciò che riguarda* l'Arte Oratoria, *e gli altri generi di Componimenti in prosa: il terzo, ciò che spetta a'* Componimenti poetici. *Alcune* Annotazioni *vi saranno pure aggiunte, o per meglio dichiarare ed estendere il senso dell'Autore, ove parrà necessario, o per applicare alla letteratura e alla lingua italiana quel ch'egli adatta particolarmente alla letteratura e alla lingua inglese. Io spero che l'Opera per questo modo riuscirà all'Italia di quel vantaggio, ch'io mi sono proposto, e che ardentemente desidero.*

PRE-

PREFAZIONE
DELL' AUTORE.

Sono state le seguenti Lezioni pel corso di ventiquattro anni recitate nell' Università d' Edimburgo; e la pubblicazione, che se ne fa al presente, non è nata in tutto da scelta spontanea dell' Autore. Imperfette copie manoscritte, cavate dalle Annotazioni degli Studenti, che le aveano udite leggere, incominciarono a girare privatamente, indi ad esser pur anche frequentemente esposte in vendita. Allorchè l' Autore le vide circolare in maniera da esser anche citate in istampa (1), e si vide pur minacciato più volte di surrettizie pubblicazioni, giudicò esser tempo, che uscissero direttamente dalla sua propria mano piuttosto che andare sotto agli occhi del Pubblico in una forma difettosa e malconcia.

Ori-

(1) *Biographia Britannica*, art. *Addisson*.

Originalmente furono esse destinate all' iniziazione della Gioventù nello studio delle Belle Lettere. Collo stesso intendimento ora vengono pubblicate; e perciò s'è ritenuta la stessa forma di Lezioni, in cui furon dapprima composte. L'Autor le presenta come opera nè del tutto originale, nè interamente cavata dagli altrui scritti. Su d'ogni argomento egli ha pensato da sè medesimo: ha consultato le sue proprie idee e riflessioni; e gran parte di ciò che in queste Lezioni ritrovasi, è affatto suo. Al tempo stesso non ha mancato di servirsi dell'idee e delle riflessioni altrui dove gli è sembrato che fossero da adottare. Come Pubblico Professore egli era in dovere di procedere a questo modo. Egli era tenuto di dare a' suoi Allievi tutte le cognizioni, che li potessero render migliori, offrendo loro non solamente quello che fosse nuovo, ma tutto ciò che potesse riuscir vantaggioso, da qualunque parte venisse; e lusingasi pure, che a coloro, i quali amano di coltivare il lor gusto, di formare il loro stile, e prepararsi a parlare in pubblico, od a comporre, queste

Le-

Lezioni forniranno intorno a ciò che a siffatte cose appartiene una nozione più estesa, che trar non si possa da altri libri.

Affin di render quest'Opera più proficua, generalmente ha rimesso i Leggitori a' libri da lui consultati, per quanto ha potuto rammentarsene, onde giovar si potessero delle ulteriori illustrazioni, che questi contengono. Avverte però, che siccome dalla prima composizione di queste Lezioni è passato sì lungo tempo, potrebbe forse aver adottato i sentimenti di qualche autore, ne' cui scritti gli avesse allora incontrati, senza ora sovvenirsi onde gli abbia raccolti.

Nelle opinioni, che ha esposto rispetto ad una sì grande varietà di autori e di materie, che ha dovuto esaminare, non può certamente aspettarsi che tutt'i Leggitori abbiano a convenire con essolui. I soggetti sono di tal natura, che lascian luogo a molta diversità di gusti e di sentimenti: in ogni caso però, al giudizio del Pubblico egli è pronto a sottomettersi rispettosamente.

Nel suo discorso, ritenendo la semplicità del-

dello stil cattedratico, siccome il più acconcio a trasmettere l'istruzione, ei non ha cercato che la chiarezza. Se dopo la libertà, che ha dovuto prendersi nel criticare lo stile de' più eminenti scrittori, il suo stile medesimo sarà soggetto a riprensione, e' non potrà dir altro, se non che l'Opera sua aggiugnerà una nuova pruova alle tante che il Mondo n' ha già veduto, ch'è assai più facile il dare delle istruzioni che il servire d'esempio.

LEZIONE I.

INTRODUZIONE.

Uno de' più distinti privilegj, che la Provvidenza abbia agli uomini compartito, si è la facoltà di comunicar l'uno all'altro i proprj pensieri. Senza di questa facoltà la ragione sarebbe un principio isolato, e in molta parte infruttuoso. Il parlare è il grande stromento, con cui l'uomo diviene utile all'uomo; ed alla comunicazione de' pensieri per mezzo della favella noi siamo principalmente debitori de' progressi dello stesso pensare. Pochi avanzamenti un solo individuo privo d'ajuti può fare nella perfezione delle sue facoltà. Quello che noi chiamiamo ragione umana, non è tanto lo sforzo o l'abilità di un solo, quanto il risultato della ragione di molti, procedente dai lumi scambievolmente trasmessi per mezzo del discorso e della scrittura.

Egli è quindi manifesto che la scrittura e il discorso sono oggetti, che meritano ogni maggiore attenzione. O consultisi l'influenza di chi parla, o il piacere di chi ascolta, o abbiasi in mira l'utilità o il diletto, fortissimi motivi ci spingono a studiare di comunicar ad altri i nostri pensieri nel modo più vantaggioso. Per la qual cosa noi troviamo che in questi tutte le nazioni, tostochè il linguaggio si estese oltre a' confini della semplice manifestazione delle cose necessarie alla vita, la perfezion del discorso incominciò a coltivarsi. Anche nel linguaggio de' popoli rozzi dell'età più rimote veggiamo qualche attenzione da lor prestata

alla

alla grazia e alla forza di quelle espressioni, che adoperavano quando cercavano di persuadere o di movere. Per tempo sentiron essi la natìa bellezza del discorso, e sforzaronsi di dargli quelle decorazioni, che l'esperienza avea loro insegnato assai prima che lo studio di esse fosse ridotto ad arte regolare.

Fra le nazioni poi ingentilite niun'arte è stata coltivata con maggior cura che quella del linguaggio, dello stile, e del ben comporre. Anzi la cura in ciò adoperata si può assumere come un indizio del progresso di una società verso alla sua perfezione. Imperocchè a misura che questa si avanza e fiorisce, gli uomini acquistano maggior influenza l'uno su l'altro per mezzo del ragionare; e a misura che questa influenza si sente crescere, dee venirne come natural conseguenza, che essi pongano maggiore attenzione ai metodi di esprimere i loro concetti con proprietà e con eloquenza. Perciò veggiamo, che in tutte le colte nazioni d'Europa è stato riguardato siffatto studio come importantissimo, ed ha ottenuto un luogo considerevole in ogni piano di liberale educazione.

Vero è che all'udir nominare le arti di parlare e di scrivere acconciamente nell'animo di parecchi si destano de' pregiudizj contro di quelle. Suppongon essi, che sieno arti di mera ostentazione e ingannevoli: le riguardano come un minuto e frivolo studio di pure parole, come una mera pompa d'espressioni, come un guazzabuglio di fallacie retoriche, come vani ornamenti sostituiti alle cose di reale vantaggio. Non è quindi maraviglia se con tali prevenzioni l'arte del dire abbia molto scapitato nell'opinione degli uomini; e non è pur da negare, che la retorica e l'arte critica sieno state alcune volte trattate in modo da tendere alla corruzione piuttosto che al miglioramento del

buon gusto e della vera eloquenza. Ma al tempo stesso egli è fuor di dubbio, che i principj della ragione e del buon senso applicare si possono così a questa, come a qualunque altra arte che dagli uomini si coltivi; e se qualche merito avranno le seguenti Lezioni, e' consisterà appunto nel cercar di sostituire l'applicazione di questi principj in luogo di una vana e artificiosa retorica; nel procurar di sbandire i falsi ornamenti, di rivolgere l'attenzione più alla sostanza che all'apparenza, di raccomandare il buon senso come fondamento del ben comporre, e la semplicità come essenziale ad ogni vero ornamento.

E qui mi si permetta di esporre alcuni brevi pensieri intorno all'importanza e a' vantaggi di tali studj, ed al grado che meritano di possedere in un'accademica istituzione (1). Io non pretendo di magnificare la loro importanza a spese di verun'altra scienza. Per lo contrario lo studio della Retorica e delle Belle Lettere suppone ed esige una conveniente cognizione delle altre scienze ed arti liberali. Esso tutte le abbraccia nella sua sfera, e vuol che se n' abbia il maggior riguardo (*a*). La prima

(1) L' Autore fu il primo nell' Università d' Edimburgo a dar Lezioni su questa materia. Incominciò a leggere come privato nel 1759. L'anno seguente fu eletto Professor di Retorica dai Magistrati del Consiglio della Città. Nel 1762 il Re si compiacque di stabilire e dotare in quella Università una Cattedra di Retorica e Belle Lettere, e l' Autore vi fu assegnato per primo Regio Professore.

(*a*) Ogni scienza, non meno che ogni arte, ha uno scopo speciale; non è così delle belle lettere. Intente a procurarci l' attitudine di ben dipingere i nostri pensieri, estendono i loro diritti sopra ogni provincia, e l' oratore, il poeta, il filosofo, ugualmente dell' opera loro abbisognano. Ma circoscritte a simmetrizzare i segni delle nostre idee, a nulla varrebbero i loro servigi, se

ma cura di tutti coloro, i quali bramano o di scrivere con riputazione, o di aringare in maniera da conciliarsi l'attenzione altrui, debb'essere di estender le loro cognizioni, e formasi un ricco capitale d'idee relative a que' soggetti, di cui possono avere occasione di favellare o di scrivere. Laonde presso gli antichi era principio fondamentale, e frequentemente inculcato: *Quod omnibus disciplinis & artibus debet esse instructus orator* (a). Anzi sarebbe impossibile l'inventare un'arte, la qual sapesse dar pregio ad una composizione, ricca bensì e splendida nelle espressioni, ma povera ed erronea ne' pensieri; e dove pure quest'arte potesse inventarsi, ella sarebbe perniciosissima. Di fatto i pazzi tentativi d'alcuni a formar un'arte di questo genere son quelli appunto, che hanno sì spesso avvilita e degradata l'arte oratoria. Si sono impiegati i lenocinj del comporre, onde supplire o nascondere la mancanza della materia; e si è cercato l'applauso momentaneo degl'ignoranti in luogo dell'approvazione durevole degli uomini di senno. Ma una siffatta impostura non può durar lungamente. I materiali, che formano il corpo e la sostanza d'ogni pregevole componimento, debbon esser forniti dalle sode cognizioni e dal sapere. La retorica non serve che a dar il lustro; e noi sappiamo, che il lustro non possono ben ricevere se non i corpi solidi e fermi.

Tra

se dei tributi non profittassero di questa scienza e di quella. Evvi dunque uno stretto legame ed una mutua dipendenza fra le lettere amene e le facoltà più severe; e se quelle somministrano il pennello ed i colori, queste hanno il merito di somministrare gli obbietti ch'entran nel quadro. *L'Editore*.

(a) Ed è appunto questo l'assunto, che Cicerone prova da suo pari nell'opera immortale dell'Oratore. *L'Editore*.

Tra coloro, che si faranno a scorrere le seguenti Lezioni, alcuni o per professione o per inclinazione avrān la mira d' impiegarsi a comporre o a parlar in pubblico: altri brameran solamente di perfezionare il lor gusto intorno al parlare e allo scrivere, e d'imparar que' principj, che gli abilitino a giudicare da sè medesimi in ciò che chiamasi bella letteratura.

Rispetto a'primi egli è chiaro, che molto studio fa di mestieri al fine che si propongono. Il saper parlare e scrivere perspicuamente e piacevolmente, con purità, con grazia, con forza, sono doti troppo necessarie per tutti coloro che intendono d'esporre al pubblico i loro discorsi o i loro scritti. Senza di queste niuno può dar valore a' suoi concetti; e per quanto ricco egli sia di cognizioni, minor effetto potrà ottenerne che un altro, il qual ne abbia sol la metà, ma sappia convenevolmente produrla e farne buon uso. Nè già queste doti dipendono dalla sola natura. Ella certamente a questo riguardo è stata ad alcuni più liberale che ad altri; ma assai pure ha lasciato all'industria particolare di ciascun uomo. Sì cospicui sono stati gli effetti dello studio per l'avanzamento in ogni parte dell'eloquenza, e sì riguardevoli esempi abbiamo avuto di persone, che colla lor diligenza han superato gli svantaggi della più avversa natura, che lungamente si è disputato fra i dotti, e rimane tuttora indeciso, se la natura o l'arte più conferisca all'eccellenza dello scrivere e del parlare.

Anche intorno alla maniera, con cui l'arte può a questo oggetto fornire più efficace soccorso, le opinioni possono esser diverse. Io non pretendo certamente di asserire che le sole regole retoriche, per quanto giuste elle sieno, possan bastare a formare un oratore. Supposta una buona dose di naturale ingegno, la felice riuscita dipenderà assai

più

più dall'applicazione e dallo studio privato, che da qualunque sistema d'istruzione che dar si possa pubblicamente. A ogni modo, sebben le regole e le istruzioni non valgano a fornir tutto quello che si richiede, possono tuttavia recar moltissimo giovamento. Se non ponno infonder l'ingegno, posson dirigerlo ed ajutarlo; se non sanno rimediare alla povertà, san correggere la ridondanza. Esse accennano gli opportuni modelli da imitarsi; metton sott'occhio le principali bellezze che debbonsi studiare, e i principali difetti che voglion esser fuggiti; e con ciò tendono ad illuminare il gusto, e a condurre l'ingegno da'suoi traviamenti sul retto sentiero.

Per questo appunto lo studio del ben comporre merita ogni maggiore attenzione, perchè è intimamente connesso colla perfezione delle nostre facoltà intellettuali. La vera Retorica e la soda Logica sono prossimamente congiunte; e lo studio di ordinare ed esprimere acconciamente i proprj pensieri insegna a pensare non meno che a parlare accuratamente. Lo stesso atto di vestire i sentimenti colle parole fa che quelli si concepiscano più distintamente; e ognuno che abbia la menoma pratica di comporre, ben sa che quando male ci si esprime su alcuna cosa, quando l'ordine delle parole è sconnesso, quando le sentenze son deboli, questi difetti dipendono quasi sempre da una indistinta percezione della cosa medesima; sì stretta è l'unione fra i pensieri e le parole, con cui si esprimono.

Se lo studio di ben comporre è stato in ogni tempo di molta importanza, lo è assai più nell'età presente. Noi siamo in un secolo, in cui i progressi in ogni parte del sapere si sono fervidamente promossi. Molta applicazione si è prestata a tutte le arti liberali, e a niuna maggiormente che alla perfezione della lingua, ed alla grazia ed elegan-

ganza di ogni genere di scrittura (1). Il pubblico orecchio è divenuto più raffinato, nè sa più tollerare quel ch' è trascurato e scorretto. Ogni autore dee aspirare a qualche merito così nell'espressioni, come ne'sentimenti, se non vuol correre il rischio d' esser lasciato da parte, e disprezzato.

Non nego che l'amore delle minute eleganze, e l'attenzione a'piccoli vezzi ed ornamenti può esser cresciuta a questi tempi oltre misura. Io son anzi d'opinione, che noi ci accostiamo all'estremo opposto di mettere maggior cura a forbire lo stile che ad empirlo di buoni pensieri. Ma di qui viene un nuovo motivo di studiare la giusta e convenevole foggia di ben comporre. Se è necessario il non mancar d'eleganza e d'ornamento in un tempo, in cui queste cose sono in tanta estimazione, è necessario molto più il saper distinguere i falsi ornamenti dai veri, per non lasciarsi trasportare da quel torrente di gusto frivolo e vizioso, che ove comincia a prevalere, non manca mai di trar seco gl' inesperti e gl' ignoranti. Que' che non hanno studiata l'eloquenza ne'suoi principj, nè sono stati istruiti a conoscere le genuine e maschie bellezze del retto scrivere, agevolmente si lascian prendere dal solo bagliore delle parole; e quando si fanno a ragionare in pubblico od a scrivere, non hanno altro modello, su cui formarsi, eccetto quel ch' è di moda, comunque guasto ed erroneo esser possa (2).

(1) L' Autore intende qui dello studio, che in questo secolo han posto gl' Inglesi alla perfezione della loro lingua, e all'eleganza dello scrivere. Lo stesso degl' Italiani sarebbesi potuto dire nel secolo decimosesto, in cui la purità della lingua, e la bellezza dello stile fu dagli scrittori moltissimo coltivata. Non so ora se dar si possa agl' italiani scrittori così generalmente e indistintamente la stessa lode. *Il Traduttore*.

(2) Tutto questo si è avverato fra noi nel decimosesto

Ma perchè molti vi sono che non hanno l'intenzione nè di comporre, nè di parlare pubblicamente, veggiamo quali vantaggi ad essi pure derivar possano dagli studj, che formano il soggetto di queste Lezioni. Per essi la Retorica non è tanto un'arte pratica, quanto una scienza specolativa; e le medesime istruzioni, che ad altri giovano per ben comporre, gioveranno ad essi per ben giudicare, e gustar le bellezze delle altrui composizioni. Tutto ciò che addestra l'ingegno a ben eseguire, abilita il gusto a criticar rettamente.

All'udir il nome di Critica può forse in alcuni destarsi una sinistra prevenzione, simile a quella, che ho mentovato poc'anzi rispetto alla Retorica. In quella guisa che la Retorica è stata per alcuni creduta non significar niente più che uno studio scolastico di parole, di frasi e di figure; così la Critica è stata considerata unicamente come l'arte di pescare i difetti, e come una fredda applicazione

e decimosettimo secolo. I cinquecentisti sono generalmente tacciati d'essersi più occupati intorno alle parole che alle cose. E certamente quanto sono pregevoli per la grazia dello scrivere, cui hanno portato a somma perfezione, non altrettanto utili ed istruttivi riuscir sogliono comunemente per le materie, di cui trattano. La smania di raffinar sempre più ed accrescere gli ornamenti del dire ha prodotto poi nel seicento quel gusto di lambiccati concetti e di esagerate metafore, che ha empito pressochè tutte le scritture di que'tempi. Verso al cominciare del decimottavo secolo alcuni illustri ingegni richiamarono il gusto alla nativa sua purità, e sepper anche accoppiare all'eloquenza del dire la pienezza e sodezza de'pensieri e delle dottrine. Ma assai altri, ingolfati nel solo studio delle scienze venuto allora di moda, abbandonarono, pur con cert'aria di disprezzo, ogni amena letteratura e ogni coltura di scrivere; e l'assidua lettura de'libri stranieri fe' poi, che lo studio della nostra bellissima lingua rimanesse dalla più parte quasi intieramente trascurato. *Il Traduttore*.

ne di certi termini tecnici, per mezzo de' quali altrui s'insegni a cavillare, e a censurare scientificamente. Ma questa è la critica sol de' pedanti. La vera Critica è un'arte liberale insieme e gentile; è l'effetto del buon senso, e del gusto perfezionato. Ella tende ad acquistare un giusto discernimento del real merito degli autori; fa che più vivamente si assaporino le loro bellezze, mentre ci preserva da quella cieca venerazione, che confonde nell'estimazione nostra i loro pregi co' loro difetti; c' insegna, in una parola, ad ammirare e a biasimar con giudizio, e a non seguire ciecamente la calca.

In un'età, in cui l'opere di letteratura sono così frequente materia di discorso, in cui ognuno s'erige in giudice, e appena taluno può presentarsi in una pulita e colta società senza prendere qualche parte a simili discussioni, gli studj di questo genere debbono certamente acquistar maggiore importanza dall'utilità che possono produrre, fornendoci opportuna scorta a siffatti discorsi, e così abilitandoci a tener nella vita sociale un luogo onorevole.

Ma troppo mi spiacerebbe se appoggiar non potessimo il merito di tali studj a qualche più soda e più intrinseca utilità che non è quella di una vana comparsa. Il vero però si è, che l'esercizio del Gusto e della buona Critica è quello che più tende a perfezionare lo stesso intelletto. L'applicare al discorso i principj del buon senso; l'esaminare ciò che è bello, e perchè; l' occuparsi a distinguere accuratamente lo specioso ornamento dal sodo, l'affettato dal naturale, dee certamente contribuire non poco a perfezionarci nella parte più pregevole della Filosofia, voglio dire nella filosofia della mente e del cuore. Siffatte ricerche sono intimamente connesse colla conoscenza di noi medesimi: esse ci guidano necessariamente a riflet-

tere su le operazioni dell'immaginazione, e su i movimenti dell'animo, e ad accrescere le nostre cognizioni intorno ad alcune delle più fine e dilicate sensazioni, che alla nostra natura appartengono.

Le disquisizioni logiche ed etiche aggiransi in una sfera più alta, e trattano oggetti d'un genere più severo, cioè de'progressi dell'intelletto nella ricerca della verità, e del modo di dirigere la volontà su le tracce del bene. Esse additano all'uomo in qual modo abbia a perfezionare la sua natura com'essere intelligente, e quai doveri gl'incombano come soggetto di morale obbligazione. Laddove le Belle Lettere, e la Critica lo considerano principalmente come un essere dotato di quel potere d'immaginazione e di gusto, che tende ad abbellire la sua mente, e a fornirgli un ragionevole ed utile trattenimento. Esse aprono un campo d'investigazioni tutto lor proprio, e particolare. Tutto ciò che ha relazione alla bellezza, all'armonia, alla grandezza, all'eleganza, tutto ciò che può appagare la mente, piacere alla fantasia, movere il cuore, alla lor provincia appartiene.

Siffatti studj hanno pur questo speziale vantaggio, che esercitan la nostra ragione senza affaticarla; guidano a ricerche sottili, ma non penose; profonde, ma non aride nè astruse; spargon di fiori la via del sapere; e mentre tengon la mente in una certa tensione ed attività, l'alleviano al tempo stesso da quella più tediosa fatica, a cui è forzata di sottoporsi per l'acquisto della necessaria erudizione, o per l'investigazione delle astratte verità.

La coltura dell'ottimo gusto è raccomandata altresì da'felici effetti, che produce nell'umana vita. L'uomo più affaccendato, e posto nella sfera più attiva, non può sempre starsi occupato negli affari: que'che si applicano a studj serj non posso-

sono stillarsi sempre il cervello in serj pensieri; e que' che trovansi nelle più liete e floride situazioni della fortuna, non sempre hanno il modo di empiere con diletto tutte le ore del giorno. Or la vita in braccio all'ozio necessariamente languisce. Spesse volte languirà in braccio agli affari, ove non abbiasi qualche intertenimento sussidiario a ciò che forma l'oggetto lor principale. In qual modo adunque riempiere si potranno questi vuoti, questi intervalli disoccupati, che più o meno occorrono nella vita d'ogn'uomo? Impiegar non si possono certamente in maniera più aggradevole per se stessa, e più conveniente alla dignità dell'animo umano che ne' trattenimenti del gusto e negli studj della bella letteratura. Chi ha la felicità di aver preso in essi piacere, ha sempre in sua mano un innocente irreprensibile divertimento nelle ore oziose, che pur lo toglie al pericolo di molte perniciose passioni. Non corre rischio d'esser di carico a sè medesimo, e non è costretto dall'altro canto a mescersi nelle guaste compagnie, o a correr la strada de'perduti piaceri per alleggerire la noja della propria esistenza.

Sembra che la Provvidenza abbia voluto accennare questo buon uso, che far si poteva de' piaceri del Gusto, ponendoli in mezzo fra i piaceri de' sensi e quelli dell'intelletto. Noi non siam destinati a strisciar sempre fra oggetti sì bassi, quai sono i primi; nè siamo capaci di spaziare continuamente in una regione sì alta, qual è la seconda. I piaceri del Gusto ristoran la mente dopo le fatiche dell'intelletto e le applicazioni agli studj astratti; e gradatamente pur la distaccano dalla pania del senso, e la preparano alla virtù.

Ciò è sì conforme all'esperienza, che nella educazione della gioventù niun oggetto agli uomini saggi è mai sembrato più importante che l'accostumarla per tempo agli ameni studj. Da questi

comunemente di leggieri si passa all'adempimento de' più alti e più importanti doveri della vita. Buone speranze si possono concepire di quelli, la mente de' quali ha questa liberale ed elegante propensione: molte virtù a lei si possono innestare. Laddove l'essere affatto privo di gusto per l' Eloquenza, la Poesìa e le altre belle Arti, è per un giovane un funesto presagio, e fa sospettare ch'ei sia per abbandonarsi a' vili piaceri, o annighittire nelle più triviali e abbiette occupazioni.

E veramente non vi ha quasi niuna buona disposizione dell'animo, con cui il miglioramento del gusto non sia più o meno connesso. Un gusto coltivato accresce la sensibilità per tutte le passioni tenere e gentili frequentemente esercitandole, e tende a rintuzzare le più violente e feroci:

... *Ingenuas didicisse fideliter artes*
Emollit mores, nec sinit esse feros. (1) Ovid.

I sentimenti elevati, e i sublimi esempi, che la Poesìa, l'Eloquenza e la Storia spesso ci pongon sott'occhio, giovano pure naturalmente a nutrire negli animi nostri lo spirito pubblico, l'amor della gloria, il disprezzo de' capricci della fortuna, e l'ammirazione per tutto ciò che è veramente grande ed illustre.

Io non voglio andar tanto innanzi da asserire, che i progressi del gusto e della virtù sieno la stessa cosa; o che debba sempre aspettarsi che esistano in egual grado. Più forti correttivi di quelli che il gusto può applicare, son necessarj per riformare le guaste inclinazioni, che troppo fre-

(1) „ Dell'arti ingenue la fedel coltura
„ Sa i costumi ammollir feroci e duri.

frequentemente signoreggian fra gli uomini. Le specolazioni eleganti si trovano qualche volta galleggiare su la superficie dell'intelletto; mentre le sconce passioni occupano le interne regioni del cuore. Non può negarsi però, che l'esercizio del gusto non abbia una forza morale, e non tenda per sua natura a purificare la mente. Dall'udire a leggere le più ammirate produzioni d'ingegno o in prosa o in verso, quasi ognuno si parte con qualche buona impressione nell'animo; e benchè queste non sieno sempre durevoli, si debbono almeno annoverare fra i mezzi di disporre il cuore alla virtù. Certo si è (e in appresso avrò occasione d'illustrarlo più compiutamente), che senza possedere in un alto grado le virtuose affezioni, niuno può giugnere all'ottimo nelle parti più sublimi dell'eloquenza. Ei deve sentire quello che sente un uomo dabbene, se brama di movere e interessar grandemente i suoi uditori. I fervidi sentimenti di onore, di virtù, di magnanimità, di spirito pubblico sono que' soli che accender posson nell'animo quel vivo fuoco, e destare quell'alte idee che attraggono l'ammirazione de' secoli; e se questi sentimenti son necessarj per produrre in noi i più segnalati sforzi dell'eloquenza, esser debbono pur necessarj per farceli gustare in altri con vero piacere.

Ma su queste generali osservazioni io non mi interterrò più a lungo, e passerò in vece a proporre i soggetti, che occupar debbono le seguenti Lezioni. Esse dividonsi in cinque Parti. La prima contiene alcune Dissertazioni preliminari sul Gusto, e le sorgenti de' suoi piaceri; la seconda abbraccia la considerazione del Linguaggio; la terza tratta dello Stile; la quarta dell'Eloquenza propriamente detta, o de' pubblici Ragionamenti; la quinta è un critico Esame de' più distinti generi di comporre sì in prosa che in verso.

LEZIONE II.

Del Gusto.

La natura della presente intrapresa vuol ch'io incominci da alcune ricerche intorno al Gusto, essendo questa la facoltà, a cui sempre si appella nelle dispute concernenti il merito del favellare e dello scrivere.

Pochi soggetti ci han, di cui gli uomini parlino più vagamente e indistintamente che del Gusto; pochi, che sien più difficili a spiegarsi con vera precisione; e nessuno, che nel corso di queste Lezioni debba sembrar più arido e più astratto. Or quello ch'io dirò su questo proposito, sarà nell'ordin seguente. Spiegherò in primo luogo la natura del Gusto riguardato come una potenza o facoltà dell'umana mente: prenderò quindi a considerare fino a qual segno una tal facoltà migliorare si possa ed accrescere: mostrerò in seguito i mezzi di migliorarla, e i caratteri del Gusto nel suo più perfetto stato: in ultimo osserverò le variazioni, a cui è soggetto; e cercherò se v'abbia un campione, a cui riportare i diversi Gusti degli uomini, affin di distinguere il guasto dal buono.

Il Gusto può definirsi la facoltà di ricever piacere dalle bellezze della natura e dell'arte. La prima quistione che si presenta si è, se debba considerarsi qual senso interno, o qual effetto della ragione. La ragione è un termine assai generale: ma se per essa intendiamo quella facoltà della mente, che nelle materie specolative discopre la verità, e nelle pratiche giudica della convenienza de' mezzi col fine, parmi che la quistione si pos-

possa sciogliere facilmente. Imperocchè egli è chiarissimo, che il Gusto non può risolversi in alcuna di siffatte operazioni della ragione. Non è per una scoperta dell'intelletto, nè per una deduzione di argomenti, che l'animo sente piacere da un vago prospetto, o da un bel poema. Cotali obbietti spesso ci colpiscono intuitivamente, e ci fanno una forte impressione, senza che sappiamo pure assegnar le ragioni, per cui ci piacciono; e spesso feriscono egualmente il filosofo e l'idiota, l'uomo e il fanciullo. Quindi la facoltà, per cui gustiamo tali bellezze, sembra più analoga ad una sensazione, che ad un'operazione dell'intelletto; e conformemente a ciò ha preso il nome da un senso esterno, cioè da quel senso, per cui riceviamo e distinguiamo il piacer de' sapori, il quale in molte lingue ha dato origine alla parola *Gusto* nel metaforico significato, in cui ora l'andiamo considerando.

Ciò non ostante, siccome in tutte le cose che riguardano le operazioni dell'animo, l'inesatto uso delle parole dee accuratamente schivarsi, così non deve inferirsi da quel che ho detto, che la ragione rimanga esclusa dall'esercizio del Gusto. Comechè questo in ultima analisi sia fondato sopra una certa sensibilità naturale pel bello; con tutto ciò, siccome farò vedere qui in seguito, la ragione l'assiste in molte delle sue operazioni, e serve ad accrescerne il potere (1).

Il Gusto, nel senso in cui l'ho spiegato, è una fa-

(1) V. il Dottore Gerard *Essay on Taste*. D' Alembert *Riflessioni su l'uso e l'abuso della Filosofia nelle materie che si riferiscono al Gusto*. *Réflexions critiques sur la Poesie & sur la Peinture* Tom. II. cap. 22, 31. *Elemens of criticism* cap. 25. Hume *Essay on the standard of Taste*. *Introduction to the Essay on the sublime and beautiful*.

facoltà comune in qualche grado a tutti gli uomini. Nell'umana natura non vi ha cosa più universale del piacere che proviene dal bello, vale a dire da ciò che è ordinato, proporzionato, grande, armonioso, nuovo, spiritoso, vivace. Ne'fanciulli medesimi i rudimenti del Gusto assai per tempo si scoprono a mille prove: nella loro propensione pe'corpi regolari; nella loro ammirazione per le statue, le pitture e le imitazioni di ogni genere; nel loro trasporto per tutto ciò che è nuovo o maraviglioso. I più rozzi villani pur si dilettano delle canzoni, delle favole, de' racconti, e sono colpiti dalle belle scene della natura nella terra e nel cielo. Fin ne'diserti dell'America, dove l'umana natura si fa vedere nel suo stato più incolto, i selvaggi hanno i loro ornamenti nel vestire, i loro canti di guerra, le loro lamentazioni funebri, le loro aringhe, i loro oratori. Dobbiam pertanto conchiudere che i principj del Gusto sono altamente impressi nell'animo umano; e non è meno essenziale all'uomo l'aver qualche discernimento del bello, che il possedere gli attributi della ragione e del discorso (1).

Ma

(1) Del Gusto considerato come una facoltà della mente assai meno hanno trattato gli antichi, che i moderni scrittori di Retorica e di Critica. Con tutto ciò il seguente notabil passo di Cicerone serve a dimostrare, che le sue idee su questo punto perfettamente s'accordano con quello che si è detto di sopra. Ei parla delle bellezze dello stile e de' numeri oratorj. *Illud autem ne quis admiretur, quonam modo hac vulgus imperitorum in audiendo notet; cum in omni genere, tum in hoc ipso magna quaedam est vis incredibilisque naturae. Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quae sint in artibus ac rationibus recta & prava dijudicant: idque cum faciunt in picturis, & in signis, & in aliis operibus, ad quorum intelligentiam a natura minus habent instrumenti, tum multo ostendunt magis in verborum, numerorum, vocum-*

Ma benchè niuno sia affatto privo di questa facoltà, nondimeno i gradi in chi la possiede sono assai differenti. In alcuni ne appar soltanto un picciol barlume: le bellezze che loro piacciono, sono del genere più grossolano; e di queste pure non hanno che una debole e confusa percezione; laddove in altri il Gusto perviene ad un sottile discernimento, e ad una viva percezione delle più fine bellezze. Generalmente si osserva, che nella sagacità e ne' godimenti del Gusto vi ha fra gli uomini maggiore disuguaglianza di quella che trovasi rispetto al senso comune, alla ragione e al giudizio. La costituzione della nostra natura, così in questa, come in moltissime altre cose, fa veder l'ammirabile sapienza del suo Autore. Nella distribuzione di que' talenti, che son necessarj al benesser dell'uomo, la natura ha posto ne' figli suoi minore distinzione; ma nella distribuzione di quelli, che appartengon soltanto all'ornamento della vita, è andata con più riserbo, ne ha sparso i semi più parcamente, e ha pur voluto che una maggior coltura si richiedesse per recarli a perfezione.

Questa disparità di Gusto, che si ravvisa fra gli uomini, certamente si deve in parte alla diver-

cumque judicio; quod ea sunt in communibus infixa sensibus, neque earum rerum quemquam funditus natura voluit esse expertem. De Orat. lib. III. cap. 50. Quintiliano sembra comprendere il Gusto (per cui gli antichi nel senso che or noi gli diamo non par che avessero distinto nome) sotto a ciò, ch'egli chiama *judicium*, là ove dice: *Locus de judicio, mea quidem opinione, adeo partibus hujus operis omnibus connexus ac mistus est, ut ne a sententiis quidem aut verbis saltem singulis possit separari, nec magis arte traditur, quam gustus aut odor... Ut contraria vitemus & communia, ne quid in eloquendo corruptum obscurumque sit, referatur oportet ad sensus, qui non docentur. Instit.* Lib. VI. cap. 3. *L'Autore.*

versa loro costituzione, ad organi più delicati, a più fine interne potenze, di cui alcuni son dotati a preferenza di altri: ma assai più debbesi all'educazione e alla coltura. Ciò mi guida alla seconda proposizione, in cui è facile dimostrare che il Gusto è forse la facoltà più suscettibile di miglioramento, che siavi nell'umana natura; considerazione, che dee molto animare a quel corso di studj, che qui consigliam d'intraprendere. Della verità di questa asserzione agevolmente ci possiam convincere sol col riflettere all'immensa superiorità, che nella finezza del Gusto l'educazione e la coltura fornisce alle nazioni civilizzate sopra alle barbare, e che fornisce nella medesima nazione a que'che hanno studiato le arti liberali sopra all'incolto e rozzo volgo. La differenza è sì grande, che non v'ha forse altra cosa, ove queste due classi di uomini sieno tanto discoste l'una dall'altra; e di questa differenza altra cagione non può assegnarsi che la coltura e l'educazione. Ma è da vedere, per quali mezzi il Gusto divenga così suscettibile di coltivazione e di progresso.

Convien riflettere primieramente a quella gran legge della nostra natura, che l'esercizio è la sorgente principale di miglioramento in tutte le nostre facoltà. Ciò ha luogo così nelle facoltà del corpo, come in quelle dell'animo; ed ha luogo ancora ne'sensi esterni, comechè questi sien meno soliti ad essere coltivati. Noi veggiamo quanto acuti essi divengano nelle persone, che dal loro genere di vita e da'loro impieghi sono costrette a farne un uso più attento e più minuto. Il tatto, per esempio, diventa assai più squisito negli uomini, la cui professione richiede d'esaminar con accuratezza il pulimento de'corpi; que'che si esercitano nelle osservazioni microscopiche, o ad incidere nelle pietre dure, acquistano una sorprendente acutezza di vista nel discernere i più minu-

ti

ti oggetti; e la pratica di riflettere a'differenti sapori de'cibi e delle bevande accresce mirabilmente la facoltà di distinguerli, e d'assegnarne gl'ingredienti. Quand'anche adunque il Gusto interno volesse considerarsi come un semplice senso, non può dubitarsi che il frequente esercizio, e l'attenta applicazione a'suoi proprj oggetti non debba accrescerne grandemente il potere. Di ciò abbiam pure una chiara pruova in quella parte del Gusto che chiamasi orecchio per la musica. L'esperienza ogni giorno dimostra, che non v'ha cosa più capace di miglioramento. A principio non si gustano che le composizioni più semplici e piane; l'uso e la pratica estendono il piacer nostro, e ci insegnano a gustare le melodie più dilicate, finchè per gradi ci abilitano ad entrare negl'intralciati e composti piaceri dell'armonia. Così l'occhio per le bellezze della pittura non si acquista tutto ad un tratto; a poco a poco si forma col veder varj dipinti, e studiare le opere de' migliori maestri.

Precisamente allo stesso modo, rispetto alle bellezze del comporre, l'attenzione a' più approvati modelli, lo studio de'migliori autori, il confronto de'maggiori o minori gradi nello stesso genere di bellezza producono il raffinamento del Gusto. Nel primo incominciare a prender cognizione delle opere letterarie, il sentimento che uno pruova è oscuro e confuso. Non sa indicare i varj pregi o difetti dell'opera che va scorrendo; non sa dove fermare il suo giudizio; tutto quello che può da lui aspettarsi è, che dica in generale se gli piace o non piace. Ma lasciamogli maggiore esperienza nelle opere di questo genere, e vedremo il suo Gusto divenire per gradi più esatto e più sagace. Comincerà a rilevare non solamente il carattere del totale, ma i pregi e i difetti di ciascuna parte; e saprà indicare e descrivere le particolari qualità, ch'egli biasima o loda. Si dissipa allor

la

la nebbia, che pareagli coprir l'oggetto; ed ei giugne alla fine a pronunziar fermamente e senza esitazione il suo giudizio. Tale è il miglioramento, che il Gusto, anche considerato come mera sensibilità, prende dall'esercizio.

Ma benchè in ultimo ei sia fondato sopra alla sensibilità, non dee riguardarsi però come una semplice sensibilità di istinto. La ragione, siccome ho già accennato, ha sì estesa influenza su tutte le operazioni e decisioni di quello, che il vero buon Gusto dee considerarsi come una facoltà composta della sensibilità naturale pel bello, e dell'intelletto perfezionato. A ben comprenderlo basta osservare, che la maggior parte delle opere d'ingegno non sono che imitazioni della natura, o rappresentazioni de'caratteri, delle azioni, e de'costumi degli uomini. Ora il piacere, che proviamo da tali imitazioni o rappresentazioni, dipende bensì dal Gusto; ma il giudicare se sieno queste perfettamente eseguite appartiene all'intelletto, che è quel che confronta la copia coll'originale.

Leggendo, per esempio, il poema dell'*Eneide*, una gran parte del nostro piacere deriva dal piano ben ordinato, dalla storia ben condotta, dall'esser tutte le parti insieme unite con verisimiglianza e connessione, dall'essere i caratteri presi dal naturale, i sentimenti adattati ai caratteri, e lo stile ai sentimenti. Or il diletto, che nasce da un poema così condotto, si pruova bensì dall'interno senso del Gusto; ma la scoperta del merito di siffatta condotta si deve alla ragione. Dovunque nelle opere di Gusto si cerca qualche somiglianza colla natura, dovunque v'ha alcuna relazione delle parti al tutto, o de'mezzi al fine, l'intelletto è sempre quello che dee principalmente operare.

Un largo campo pertanto alla ragione si apre di esercitare il suo potere sopra gli oggetti del Gu-

sto; e da questa applicazione della ragione all' esame di tali oggetti riceve il Gusto un novello e viemaggiore grado di perfezione. Le bellezze spurie, siccome sono i caratteri non naturali, i sentimenti forzati, lo stile affettato, posson piacere per alcun poco; ma piaccion soltanto perchè la loro opposizione alla natura e al buon senso non è stata osservata. Dimostrisi come la natura avrebbe dovuto essere più giustamente imitata, come lo scrittore avrebbe potuto in miglior maniera trattare il suo soggetto; l'illusione dileguerassi ben tosto, e quelle false bellezze più non daranno piacere.

Da queste due sorgenti adunque, vale a dire dal frequente esercizio, e dall'applicazione della ragione e del buon senso agli oggetti del Gusto, riceve egli il suo miglioramento. Nel suo stato perfetto egli è senza dubbio il risultato della natura insieme e dell'arte. Suppone che il nostro natural senso del bello sia raffinato dalla frequente attenzione a'più begli oggetti, e al tempo stesso guidato e perfezionato dai lumi dell'intelletto.

Mi si permetta d'aggiugnere, che al vero Gusto richiedesi non meno un buon cuore che una mente assestata. Le morali bellezze sono non solamente in sè stesse superiori a tutte l'altre, ma influiscono più o meno sopra una gran moltitudine di altri oggetti del Gusto. Dovunque han parte gli affetti, i caratteri, o le azioni degli uomini (e queste cose certamente somministrano all'ingegno i più nobili soggetti), non si può farne una giusta descrizione, nè può sentirsi appieno la bellezza delle descrizioni fatte da altri, se non si posseggono virtuose affezioni. Chi ha il cuor duro o senza delicatezza, chi non sente ammirazione per tutto ciò che è veramente nobile e degno di spezial lode, chi non ha sentimento simpatico per ciò che è tenero e dolce, assai imperfetto piacere

de-

deve ritrarre dalle più alte bellezze dell'eloquenza e della poesia.

I caratteri del Gusto, giunto che sia al suo stato perfetto, si possono ridurre a due: delicatezza, e correzione. La delicatezza riguarda principalmente la perfezione di quella natural sensibilità, su cui il Gusto è fondato. Suppone organi più fini e più sagaci potenze, che ci abilitino a scoprire quelle bellezze, che ascose rimangono all' occhio volgare. Può uno aver forte sensibilità, e mancar tuttavia di Gusto dilicato: può ricevere impressione profonda dalle bellezze che percepisce; ma percepir solamente ciò che è massiccio e palpabile, mentre i tratti più fini e più sfumati gli fuggono. In tale stato generalmente ritrovasi il Gusto delle nazioni rozze ed incolte. Al contrario un uomo di Gusto dilicato sente al medesimo tempo e fortemente e finamente. Egli scopre distinzioni e differenze dove gli altri non ne ravvisano: penetra nelle più riposte bellezze, ed è sensibile al più leggiero difetto. La delicatezaa del Gusto si giudica da' medesimi segni, da cui si giudica quella d'un senso esterno. In quella guisa che la bontà del palato non si sperimenta co' forti sapori, ma con un misto d'ingredienti, ove malgrado la confusione egli senta distintamente ciascuno; così la delicatezza del Gusto interno apparisce da una pronta sensibilità de' più fini, più composti, o più occulti pregi e difetti.

La correzione del Gusto riguarda principalmente la perfezione ch'esso riceve dall'intelletto. Un uom di Gusto corretto è quegli, che non si lascia imporre da contraffatte bellezze, ma sempre porta con sè la norma per giudicare dirittamente di ogni cosa. Egli apprezza secondo la ragione il merito comparativo del bello, che in ogni opera incontra; lo riferisce alla sua propria classe; assegna per quanto si può i principj, ond'esso trae il pote-

tere di dilettarci; ed ei medesimo ne sente il piacere a quel grado preciso che deve, e non più.

Vero è che le due qualità, delicatezza e correzione, s'inchiudono scambievolmente l'una nell' altra. Niun Gusto può essere squisitamente dilicato senza esser corretto, nè può essere pienamente corretto senza essere dilicato. Ma con tutto ciò una preponderanza dell'una o dell' altra frequentemente è sensibile. La forza della delicatezza principalmente si scopre nel discernere il vero merito: quella della correzione nel rigettare le false pretensioni di merito. La delicatezza è più riposta nel senso, la correzione nella ragione e nel giudizio. La prima è piuttosto un dono della natura, la seconda un prodotto della coltura e dell'arte. Fra gli antichi Critici Longino avea maggiore delicatezza, Aristotele maggiore correzione.

Dopo aver esaminato il Gusto nel suo stato più perfetto, passo ora a considerarlo nelle sue deviazioni da un tale stato: ad osservare le variazioni, a cui è soggetto; e a ricercare, se in mezzo a queste vi sia regola per distinguere il vero e buon Gusto dal falso e corrotto. Ciò mi reca alla parte più difficile del mio assunto. Imperocchè è da confessare, che nello spirito umano non v' ha principio più incostante e più capriccioso del Gusto. Le sue variazioni sono state sì grandi e sì frequenti da creare in alcuni il sospetto, che sia meramente arbitrario, non appoggiato a verun fondamento, non soggetto a veruna regola, ma affatto dipendente dalla mutabile fantasia: la conseguenza di che sarebbe, che tutte le ricerche intorno agli oggetti e ai principj del Gusto fossero vane. Nell'architettura, a cagion d'esempio, i greci modelli furono per lungo tempo stimati i più perfetti; nelle età susseguenti la sola gotica architettura prevalse; e in appresso il greco Gusto risvisse in tutto il suo vigore, e accrebbe la pubbli-

ca ammirazione. Nell'eloquenza e nella poesia gli Asiatici non gustarono mai se non quello che era pieno di ornamenti e pomposo; mentre i Greci preferivano le bellezze semplici e pure, e sprezzavano l'asiatica ostentazione. Presso di noi similmente quanti scritti non erano prima portati a cielo, che or son caduti in un'intera obblivione?

Or qui alcuno domanderà quale conchiusione abbia a cavarsi da tali esempj. V'ha egli alcuna cosa, la quale chiamar si debba la norma e il campione del Gusto, a cui appellando si possa decidere fra il Gusto buono e cattivo? Oppur manca siffatta norma, e s'ha egli a stabilire secondo il proverbio, che de'Gusti non hassi a disputare, e che tutto quello che piace è buono per la ragione appunto che piace? Tale è la quistione, dilicata certamente e sottile, che ora dobbiamo discutere.

Io comincio ad osservare, che se non vi fosse niun campione del Gusto, ne verrebbe immediatamente la conseguenza, che tutti i Gusti fossero egualmente buoni: proposizione, che sebben possa trascurarsi nelle cose di poco momento, e quando parlasi delle minime differenze fra i Gusti degli uomini; ove però si applichi alle differenze grandi ed estreme, mostra subito evidentemente la sua assurdità. Imperocchè v'ha egli nessuno, che voglia sostenere seriamente che il gusto di un Ottentotto, o di un Lappone sia così delicato e corretto, come era quello di Longino e di Aristotele? Come riputerebbesi una pazza stravaganza il parlare a questo modo; così inevitabilmente siamo condotti a conchiudere, che v'ha qualche fondamento per preferire il Gusto d'un uomo a quello d'un altro, ossia che nel Gusto, siccome nelle altre cose, v'ha il buono e il cattivo, il vero ed il falso.

Ma

Ma, per prevenire ogni abbaglio su questo punto, è necessario pur l'osservare che non ogni diversità di Gusti importa necessariamente che uno abbiasi a chiamar buono, e l'altro cattivo. Ad alcuni piace la Poesia, ad altri la Storia, chi preferisce la Commedia, chi la Tragedia; questi ama lo stile semplice, quegli l'ornato; i giovani si dilettano de'componimenti ameni e spiritosi, l'età più matura più s'intertiene co'serj e gravi: alcune nazioni vogliono pitture ardite di costumi, e forti rappresentazioni d'affetti; altre inclinano ad una più corretta e regolare eleganza così nelle descrizioni, come nelle cose di sentimento. Or sebbene differiscano fra di loro, pur tutti mirano a un qualche bello adattato alla loro indole; sicchè niuno ha motivo di condannare gli altri. Non è lo stesso delle materie di Gusto, come delle quistioni di pura ragione, dove una sola conchiusione può esser vera, e tutte le altre necessariamente son false. La verità, che è l'oggetto della ragione, è una sola; la bellezza, che è l'oggetto del Gusto, è moltiplice. Il Gusto pertanto ammette una certa estensione e diversità di oggetti, ne'quali tuttavia può esser buono e lodevole.

Questa diversità di Gusti però è compatibile soltanto, allorchè s'aggirano intorno a cose fra lor diverse. Qualora gli uomini discordino intorno al medesimo oggetto, qualora uno condanni come detestabile quello che un altro ammira come bellissimo, non sarà più semplice diversità, ma opposizione di Gusto; e allor certamente l'uno debb'esser buono, e l'altro cattivo; quando non voglia ammettersi l'assurdo paradosso, che tutti i Gusti sieno egualmente buoni. Un preferisce, a cagion d'esempio, Virgilio ad Omero. Suppongasi che io dall'altro canto ammiri questo più che Virgilio: non ci sarà tuttavia ragione di dire, che

i nostri Gusti sieno contradditorj. Egli è più allettato dall'eleganza e tenerezza, che caratterizzan Virgilio; io dalla semplicità e dal fuoco d'Omero. Infino a tanto che niuno di noi contrasta, che tanto in Omero, quanto in Virgilio vi sien di grandi bellezze, la nostra differenza sta dentro ai limiti di quella diversità di Gusto, che io ho mostrato essere naturale e da permettersi. Ma se quegli vorrà asserire, che Omero non ha niuna bellezza, se pretenderà ch'ei sia un poeta languido e goffo, sì dirà che amerebbe piuttosto d' intertenersi con una vecchia Leggenda di cavalleria che coll'Iliade; io allora esclamerò che costui è privo di Gusto, o l'ha corrottissimo; e appellerò a tutto quello ch' io credo esser norma e campione del Gusto, per dimostrargli ch' egli è in errore.

Qual sia questo campione, a cui ricorrere in simili occasioni, or è la cosa che ci rimane a ricercare. Un campione propriamente significa ciò che è di una autorità sì indubitata da esser la norma dell' altre cose di simil genere. Così il campione de' pesi e delle misure è quello che è fissato dalla legge per regolare gli altri pesi e le altre misure.

Or dicendo che la natura è il campione del Gusto, noi posiam certamente un principio verissimo e giustissimo fin dove può applicarsi. Imperocchè non v'ha dubbio, che in tutti i casi, ne' quali prendesi ad imitar qualche oggetto esistente nella natura, o a rappresentare i caratteri e le azioni degli uomini, la conformità alla natura fornisce un pieno e distinto criterio di ciò che veramente debbesi chiamar bello. La ragione ha pure allora intero campo d'esercitare la sua autorità nella lode o nel biasimo, confrontando la copia coll'originale. Ma innumerevoli sono i casi, in cui questa legge non può

ap-

applicarsi, e la conformità alla natura è pure un'espressione usata frequentemente senza una distinta e determinata significazione. Noi dobbiam dunque cercare qualche altra cosa più chiara e precisa, che servir possa di campione del Gusto.

Io ho spiegato già innanzi, che il Gusto in origine è fondato sopra l'interno senso del bello naturale a tutti gli uomini, e che nella sua applicazione a' particolari oggetti può essere illuminato e guidato dalla ragione. Or se vi fosse una persona, la qual possedesse perfettamente tutte le facoltà pertinenti all'umana natura, i cui sensi interni fossero in ogni caso squisiti e giusti, e la cui ragione fosse infallibile e sicura, le decisioni di tal persona intorno al bello sarebbero indubitatamente un perfetto campione pel Gusto degli altri tutti. Ma come non v'ha questo campione vivente, non vi ha persona, a cui tutto il genere umano creda dovere siffatta sommissione, quale sarà la cosa; che abbia bastante autorità; onde essere il campione de' varj e contrarj Gusti degli uomini? Certamente non v'ha che il Gusto medesimo universale dell'umana natura, per quanto può essere determinato e conosciuto. Ciò che gli uomini generalmente s'accordano ad ammirare, dee tenersi per bello; e retto si dee riputare quel Gusto, che coincide col comun sentimento degli uomini. Su questo campione dobbiam riposarci: al sentimento dell'uman genere rispetto alle opere di Gusto in ultimo appello dobbiam ricorrere. Se un sostenesse che lo zucchero è amaro, e l'assenzio è dolce, il suo Gusto infallibilmente direbbesi guasto, solo per esser contrario a quello della sua spezie. In simil modo, riguardo agli oggetti del Gusto interno, il comun sentire degli uomini ha il diritto di re-

golare con piena autorità il Gusto d'ogn'individuo (a).

Ma

(a) Il Ch. Autore nel fissare il campione del Gusto hà voluto provedere al bisogno del maggior numero. Siccome non tutti hanno l'attitudine d'istituire un confronto analitico fra gli originali della natura, e le produzioni dell'umano ingegno, che ne sono la copia, onde assicurarsi che l'arte non ha svisàti gli obbietti cui prese ad imitare, così di assegnar si compiacque l'universale consenso, sanzionato dalla prescrizione de'secoli, qual regola infallibile in affare di gusto. Ma questo campione, a meraviglia attemprato all'uopo di coloro, che non sono a portata o di assaporare le bellezze della natura maestrevolmente tratteggiate dall'arte, o di vedere fino all'ultime differenze come la copia rivaleggi col suo originale, non è poi secondo il voto di quelli che vogliono portare un occhio filosofico nelle stesse lettere amene. Imperciocchè, non contenti di arrestarsi agli effetti, desiderano di risalire alle cause, ed amano di sapere donde muova questo consenso esteso a tutti gli uomini, e non ismentito da verun secolo. Ed eccoci nella necessità di ricorrere al gran principio, che intanto v'hanno alcune opere, riguardate da ogni età, da ogni popolo, come parti eminentemente perfetti, in quanto ogni secolo, ed ogni nazione rimasero vivamente colpiti dalle loro bellezze; e nol fu, se non perchè vi rinvennero la natura effigiata co'veri suoi lineamenti. Non è della brevità di una nota l'applicare la regola ai fatti, ma provar si potrebbe assai facilmente, che tutte le produzioni di spirito, le quali godono la maggiore riputazione, hanno le divise della natura, e sono la più esatta pittura degli originali, che i loro autori presero ad imitare; laddove l'altre, o condannate all'obblio, o riguardate con occhio d'indifferenza, t'offrono dei quadri svisati, o ti presentano delle immagini fredde e sfumate. Il dotto Batteaux nel suo *Corso di belle lettere* si fece a provare, che l'arti del bello non conoscono altra meta, ed ha certo il merito di aver piantati de' principj che spargono molta luce sull'argomento. Era a desiderarsi, che disceso a parlare dell'opere e degli autori che coltivarono questa, o quella provincia, facesse l'applicazione di così felice teoria. Questo campo, ancora non tocco, potrebbe interessare la penna di qualche uomo di genio,

cui

Ma si dirà: non abbiam noi altro criterio del bello, fuorchè l'approvazione del maggior numero? o dobbiam noi raccogliere i voti di tutti gli altri innanzi di formare verun giudizio da noi medesimi su ciò che merita applauso o riprensione? Mai no: vi son pur de' principj di ragione e di sodo giudizio, che applicar si possono alle materie di Gusto egualmente che a quelle della più severa Filosofia. Chi ammira, o censura alcun'opera d'ingegno, è pronto sempre, ove il suo Gusto sia alquanto perfezionato, a render qualche ragione del suo giudizio; perocchè il Gusto, come si è detto, è una potenza composta, in cui la luce dell'intelletto più o meno sempre si mescola coll'interna sensazione.

Ma benchè in ciò la ragione guidar ci possa fino ad un certo segno, non è da dimenticarsi, che l'ultima conchiusione, a cui il ragionamento conduce, si riferisce sempre alla percezione, ed al senso. Noi possiamo specolare e argomentare su le proprietà, che convengono alla tragedia, o al poema epico: il giusto ragionare correggerà i capricci d'un Gusto cieco, e stabilirà i principj per giudicare qual cosa meriti lode: ma tutti questi raziocinj appellan sempre per ultimo al sentimento; la base, a cui s'appoggiano, è ciò che si è trovato per esperienza piacere più universalmente all'uman genere. Per questo principio noi preferiamo lo stile semplice e naturale all'artificiale e affettato, la storia re-

cui certo verrebbe la gloria non lieve di mostrare a fior di evidenza, che la fama degli scrittori greci, latini, italiani, francesi ec. è in ragione diretta del talento cui ebbero di far tenere all'arte il linguaggio della natura. *L'Editore*.

regolare e ben connessa ai racconti sparsi e slegati, una catastrofe tenera e patetica a quella che ci lascia freddi e indifferenti. A forza di osservare i sentimenti degli altri, e di consultare la nostra propria immaginazione e il nostro cuore, formansi que' principj, che acquistano autorità in materia di Gusto (1).

Quando però ci riportiamo ai concordi sentimenti degli uomini, come ad ultima norma di ciò che nelle arti deesi riputar bello, si vuol intendere sempre degli uomini posti in situazioni favorevoli all'esercizio del Gusto. Imperocchè ognun s'avvede che tra le nazioni ruvide e selvagge, e ne' tempi d'ignoranza e di tenebre, le no-

(1) La differenza fra gli autori che fondano il campione del Gusto sopra il comune sentire degli uomini, accertato dalla generale approvazione, e quei che lo fondano sopra stabiliti principj, che accertare si possono dalla ragione, è più apparente che vera. Al par di molt' altre letterarie controversie ella aggirasi principalmente su i modi d'esprimersi. Imperocchè quelli che più sostengono il sentimento, non si fanno scrupolo di applicare alle materie di Gusto gli argomenti e la ragione: nel giudicare delle bellezze dell'eloquenza o della poesia essi appellano come gli altri a' principj stabiliti, e chiaramente dimostrano che la generale approvazione, a cui essi ricorrono, è un' approvazione, la qual risulta dalla discussione al pari del sentimento. Quelli dall'altro canto, i quali per vendicare il Gusto da ogni suspicione d'essere arbitrario, sostengono ch' e' può accertarsi col campione della ragione, ammettono nondimeno, che ciò che piace universalmente dee per questo conto medesimo esser tenuto per bello, e che niuna regola o conchiusione concernente gli oggetti del Gusto può avere legittima autorità, ove si trovi contraddire al general sentire degli uomini. Questi due sistemi pertanto in realtà pochissimo differiscono l'un dall'altro. Il sentimento e la ragione entrano in amendue; e col lasciare a ciascuna di queste due facoltà il dovuto luogo, amendue i sistemi si possono accordare. *L'Autore*.

nozioni vaghe, che aver si possono su questi punti, non fanno autorità. In quegli stati della società il Gusto non ha materiali, su cui esercitarsi; egli è sopito interamente, o si mostra soltanto nella sua più rozza e imperfetta forma. Noi ci riportiamo ai sentimenti degli uomini, che vivono nelle nazioni colte e fiorenti, ove le arti son coltivate, e ingentiliti i costumi, ove le opere d'ingegno sono assoggettate ad una libera discussione, e il Gusto è perfezionato dal sapere e dalla filosofia.

Non dissento che anche fra le nazioni arrivate a questo grado possano alcune cause accidentali talvolta guastare il Gusto. Or lo stato di una falsa religione, or la forma di un mal consigliato governo può pervertirlo per alcun tempo; un costume licenzioso può introdurre il Gusto de' falsi ornamenti e dello scrivere dissoluto; uno scrittore applaudito può riscuotere approvazione de' suoi difetti medesimi, e renderli anche di moda; l'invidia può deprimere talvolta le produzioni di vero merito; mentre il capriccio popolare, o lo spirito di partito può esaltare a gran fama, sebben di corta durata, le cose meno pregevoli. Ma quantunque siffatte circostanze accidentali dieno a' giudizj del Gusto un'apparenza di capriccio, questa apparenza nondimeno è facilmente corretta. Col volger del tempo il vero Gusto dell'umana natura non manca mai di spiegarsi, e di acquistar la preponderanza sopra le mode fantastiche, che il caso può aver introdotte. Queste avran corso per alcun tratto, e potran deludere i giudici superficiali; ma coll'essere sottoposte all'esame a poco a poco dileguansi, mentre quel solo rimane, che è fondato su la soda ragione, e sul nativo sentimento degli uomini.

Io non pretendo però che siavi un campione del Gusto, a cui si possa ricorrere in ogni caso

particolare, ed averne una chiara e immediata decisione. E dove mai si troverà pure una simil norma per decidere tutte quelle grandi controversie in fatto di ragione e di filosofia, che perpetuamente dividono l'uman genere? Nel presente caso non v'ha bisogno d'un così pronto e assoluto provvedimento. Ben era convenientissimo che per giudicare di ciò che è moralmente buono o cattivo, di ciò che l'uomo è tenuto o non è tenuto ad operare, forniti ci fossero i mezzi per una chiara e precisa determinazione. Ma l'accertare in ogni caso colla massima esattezza ciò che è bello ed elegante, o rozzo e deforme, non era punto necessario all'umana felicità. Laonde qui si permise, che qualche diversità nel sentire degli uomini avesse luogo, e si lasciò il campo alla discussione intorno ai gradi di approvazione, a cui ciascun'opera potea aver diritto.

La conchiusione, su cui ci basta di riposarci, si è, che il Gusto è assai lontano dall'essere un principio arbitrario, soggetto alla fantasia di ciascun individuo, e sfornito d'ogni criterio, onde determinare se è vero o falso. Egli è fondato in tutte le umane menti sopra una base comune, vale a dire su le sensazioni e percezioni, che appartengono alla nostra natura, e che generalmente operano in tutti colla stessa uniformità, come gli altri intellettuali principj. Allorchè questi sentimenti son pervertiti dall'ignoranza o dal pregiudizio, possono essere rettificati dalla ragione. Il loro vero e naturale stato si determina in ultimo col paragonarli al Gusto generale degli uomini. Declami pure chiunque si voglia sopra al capriccio e all'incertezza del Gusto, e' si trova per esperienza che sonovi delle bellezze, le quali ove sien poste nel proprio lume hanno il potere di riscuotere una generale e durevole ammirazione. In ogni opera ciò che interessa l'immagina-

zione, e tocca il cuore, piace a tutte le età e a tutte le nazioni. V'ha una certa corda, la quale, ove sia convenevolmente percossa, fa che l'uman cuore subito vi risponda.

Quindi l'universale approvazione, che le più colte nazioni della terra per lungo corso di secoli han tributato di comune consenso ad alcune poche opere d'ingegno, come l'*Iliade* d'Omero, e l'*Eneide* di Virgilio. Quindi l'autorità, che tali opere hanno acquistato, onde servire in certo modo di norma al comporre poetico; poichè da esse possiam raccogliere qual sia il sentimento dell'uman genere intorno a quelle bellezze, che gli danno maggior piacere, e che perciò la poesia deve offerirci. L'autorità, o il pregiudizio può in un'età, o in un paese dare una momentanea riputazione ad un poeta mediocre, o ad un cattivo artista; ma quando i forestieri, o la posterità prendono ad esaminare le opere di lui, i difetti si scoprono, e il genuino Gusto dell'umana natura si manifesta: *opinionum commenta delet dies, naturæ judicia confirmat*. Cic. „ Il tempo cancella i prestigj dell'opinione, e „ conferma i giudizj della natura "(1).

LE-

(1) Il campione del Gusto, che l'Autore qui stabilisce, è vero in sè stesso; ma troppo vago e indeterminato. Conciossiachè in qual maniera si può egli accertare qual sia il comun sentimento degli uomini, e se tale o tal cosa sia da essi generalmente approvata o disapprovata, mentre veggiamo per lo contrario che intorno alle cose medesime i Gusti sono assai volte non sol diversi, ma affatto contradditorj? Quando abbiasi a far giudizio se un dato Gusto sia buono o cattivo, di un più facile e più decisivo campione fa di mestieri. Dove però trovarlo, o in qual guisa? Veggiamo se con ricerche più accurate riuscir potessimo a discoprirlo.

Poichè il Gusto non è altro che il sentimento del bello, non può il vero Gusto accertarsi se prima non accer-

certasi il vero bello. Il bello per se consiste in una rappresentazione piacevole. Egli è dunque a vedere qual cosa maggiormente contribuisca a render piacevole una rappresentazione. Or egli è legge universale della nostra natura, che ogni cosa, la quale eserciti vivamente o le facoltà del corpo o quelle dell'animo, senza offenderle nè affaticarle, produce un piacere. Quanto adunque un oggetto offrirà al tempo stesso maggior numero di impressioni e di Idee, sicchè le facoltà del corpo e dell'animo ne sieno vivamente esercitate, e quanto più facilmente e senza fatica tutte queste impressioni ed idee potran rilevarsi distintamente ad un sol tratto, tanto più aggradevole sarà la rappresentazione di quell'oggetto, e tanto per conseguenza l'oggetto sarà chiamato più bello. Questa è la ragione, per cui la varietà congiunta all'unità è stata sempre riguardata come uno de' principali elementi del bello, per la moltiplicità delle impressioni e Idee che ci presenta, unita alla facilità di apprenderle tutte a un colpo solo: e per la stessa ragione al bello contribuisce la regolarità, la proporzione, l'ordine, la simmetria, la conosciuta corrispondenza de' mezzi col fine, l'esatta imitazione della natura, la novità, la grazia, l'eleganza, la sublimità, la magnificenza; cose tutte, le quali giovano o ad attrarre e intertener maggiormente l'attenzione, e con ciò esercitarla, o ad accrescere il numero delle idee contemporanee, o a facilitare il modo di rilevare tutte queste moltiplici idee nel tempo stesso, e senza fatica. Tanto più bello si dirà adunque un oggetto, quanto maggior numero di tali qualità avrà in sè stesso; e tanto più perfetto quel Gusto, che meglio saprà sentir negli oggetti siffatte qualità, e provarne un diletto proporzionato. Per la qual cosa nel contrasto di varj gusti intorno al medesimo oggetto, quale sarà il campione, onde decidere qual sia il buono o cattivo Gusto, e quale il vero od il falso? L'esame delle qualità, che l'oggetto possiede. Se taluno prenderà piacere di una nojosa e monotona uniformità, o d'una varietà confusa, intralciata, disordinata; se per uno stemperato amore di novità andrà dietro alle stravaganze più capricciose e irragionevoli, o per ignoranza e inesperienza applaudirà e gusterà come nuove tutte le cose più triviali e comuni; se per mancanza di sentimento o di cognizione non saprà compiacersi che delle cose più grossolane e materiali, o per eccesso di raffinamento andrà solo in traccia di cose studiate, affettate, non naturali, dirassi a ragione che il suo Gusto è rozzo

e imperfetto, o corrotto e vizioso. All' incontro se nell' oggetto saprà accuratamente distinguere tutte le qualità, che sono atte a renderlo bello, e saprà gustarlo, e approvarlo sol quanto meritano siffatte qualità, il suo Gusto si dirà e delicato insieme e corretto, e quindi vero e reale e perfetto buon Gusto. *Il Traduttore.*

LEZIONE III.

Critica. Genio. Piaceri del Gusto. Sublimità negli oggetti.

Le parole *Gusto*, *Critica*, *Genio*, sono di quelle che comunemente si usano senza annettervi idea distinta. In un corso di Lezioni, ove siffatte parole occorrer debbono frequentemente, è necessario fin da principio l'accertare con qualche precisione il loro significato. Avendo io adunque nella precedente lezione trattato del Gusto, passo ora a spiegare la natura e i fondamenti della Critica; dopo di che parlerò del Genio, e dell'origine de' Piaceri del Gusto.

La vera Critica è l'applicazione del Gusto e del buon senso alle Belle Arti. L'oggetto, ch' ella proponsi, è il distinguere in ogni opera ciò che vi ha di bello o di difettoso; l'ascendere da' casi particolari a' principj generali, e il formare in tal guisa le regole o i canoni concernenti i varj generi del bello nelle opere dell'ingegno.

Le regole della Critica non si formano per un' induzione *a priori*, vale a dire per una serie d'astratti raziocinj indipendenti dai fatti e dalle osservazioni. La Critica è un'arte fondata interamente su l'esperienza, ossia su l'osservazione di quelle bellezze, che più conformi si sono riconosciute al campione da noi stabilito, cioè, che si son trovate piacere agli uomini più generalmente. Per atto d'esempio, le regole di Aristotele circa all' unità dell' azione ne' componimenti drammatici ed epici non sono già state scoperte prima con un logico raziocinio, e appli-

plicate poscia alla poesia; ma sono state cavate dalla pratica di Omero e di Sofocle; si son fondate su l'osservazione del piacere molto più grande, che ci reca l'esposizione di un fatto uno ed intero, che quella di fatti sparsi e sconnessi. Queste osservazioni, traendo la prima origine dal sentimento e dall'esperienza, si trovano poi coll'esame così concordi colla ragione, che divengono regole fisse e costanti; e convenientemente indi si applicano a giudicare del merito di ciascun'opera. Questa è la spiegazione più naturale, che dar si possa dell'origine della Critica.

Vero è, che un genio superiore può da sè medesimo senza ammaestramenti comporre in modo, che si accordi colle più sostanziali regole della Critica; poichè essendo queste fondate su la natura, può la natura spesse volte in pratica suggerirle. Omero probabilmente non era informato di niun sistema di arte poetica: guidato dal suo ingegno soltanto ha composto in versi una storia regolare, che tutta la posterità ha ammirato. Ciò tuttavia non può servir d'argomento contro l'utilità della Critica. Imperocchè siccome niun umano ingegno è perfetto, così non vi ha scrittore, che non possa trar giovamento dalle critiche osservazioni su le bellezze e i difetti di que' che l'han preceduto. E benchè niuna osservazione o regola supplir possa alla mancanza d'ingegno, o infonderlo dove non è; può però spesse volte dirigerlo sul giusto sentiero, può correggerne le stravaganze, e indicargli la più convenevole e più acconcia imitazione della natura. Le regole critiche son destinate principalmente a mostrare gli errori che son da fuggirsi; ma la produzione delle sublimi bellezze si dee principalmente alla natura.

Da quanto si è detto possiamo formar giudizio di quelle lagnanze, che gli autori di poco conto son usi a fare da lungo tempo contro la Critica

e i

e i Critici. Questi vengono rappresentati come persone, che incatenano la nativa libertà degl' ingegni, che pongono agli scrittori de' ceppi e degli ostacoli contro natura, dalla cui ingiusta persecuzione si veggon essi perciò obbligati di ricorrere al pubblico, ed implorare la sua protezione. Siffatte prefazioni supplichevoli non dan certamente idea troppo vantaggiosa dell' ingegno dell'autore. Imperocchè ogni scrittore di merito dee aver piacere, che l' opera sua venga esaminata secondo i principj del sano intendimento e del vero gusto. Le declamazioni contro la Critica comunemente procedono dal supporre, che i Critici giudichin solamente per regole, non per sentimento; il che è tanto lungi dal vero, che quei che giudican a questo modo si hanno a chiamar pedanti, non Critici. Tutte le regole della genuina Critica io ho mostrato, che in ultima analisi sono fondate sul sentimento; e il sentimento insieme col gusto son necessarj per guidarci nell' applicazione di queste regole ad ogni caso particolare. Siccome non vi ha cosa, ove ogni genere di persone più facilmente affetti di esser giudice che nelle opere di gusto; così non v' ha dubbio, che il numero de' Critici incompetenti dee sempre esser grande. Ma ciò non offre maggior fondamento ad una generale invettiva contro la Critica di quello che il numero de' cattivi Filosofi e Ragionatori lo somministri contro la filosofia e la ragione.

Un' obbiezione più plausibile, che può formarsi contro la Critica, si è quella, che alcune opere, le quali accuratamente esaminate si trovano contraddire alle regole di essa, pure dal pubblico son altamente approvate. Or secondo i principj posti nell' ultima Lezione il pubblico è il supremo giudice, a cui in ultimo deve appellarsi nelle opere di Gusto; giacchè il campio-

pione del Gusto è fondato su i sentimenti, che son naturali e comuni a tutti gli uomini. Dunque le regole della Critica, taluno potrebbe dire, allo stesso campione del Gusto non di rado si oppongono. Ma a questo proposito è da osservare, che spesse volte del sentimento del pubblico si giudica con troppa fretta. Il vero gusto del pubblico non sempre si vuol desumere dal primo applauso, che vien dato alla produzione di una nuova opera. Non meno il grande, che il piccol volgo si lascia talor sorprendere ed abbagliare da superficiali bellezze, la cui ammirazione passa ben presto; e talvolta può uno scrittore acquistarsi una temporanea riputazione col lusingare le passioni, o i pregiudizj, o lo spirito di partito, che possono dominare per qualche tempo in una nazione. In tali casi, sebbene il pubblico sembri approvare, la vera Critica dee condannar con ragione; nè andrà molto che ella avrà la preponderanza; poichè il giudizio della vera Critica, e la voce del pubblico, ove questo diventi spregiudicato o spassionato, dee sempre alla fine coincidere.

Confesso avervi esempj d' alcune opere, le quali sebben contengano di gravi trasgressioni delle regole della Critica, pure ottengono una generale e costante approvazione. Tali sono le opere di Shakespeare, le quali considerate come poemi drammatici sono irregolari al sommo grado. Ma dobbiamo riflettere, ch' esse hanno guadagnato la pubblica ammirazione non per essere irregolari, o per le trasgressioni delle regole dell' arte, ma a dispetto di queste trasgressioni. Elle posseggono altre bellezze, che si conformano alle giuste regole; e il potere di queste bellezze è stato sì grande da soperchiare ogni censura, e dare al pubblico un grado di soddisfazione superiore al disgusto, che nasce da' lor difetti. Pia-

ce Shakespeare, non perchè in un sol dramma affastella gli avvenimenti di parecchi anni, non per le sue grottesche mescolanze di tragico e di comico, non per gli strani pensieri e gli affettati concetti, che usa talvolta. Questi sono considerati per biasimevoli, e ne accagioniamo la rozzezza dell'età, in cui visse. Ma piace per le sue animate e magistrali rappresentazioni de' caratteri, per la vivezza delle sue descrizioni, per la forza de' suoi sentimenti, e perchè sopra a tutti gli scrittori ei possedeva il naturale linguaggio delle passioni: bellezze, che la vera Critica c'insegna a collocar nel più alto grado, non meno che la natura a sentirle. Ciò basti aver detto intorno all'origine, all'ufficio e all'importanza della Critica. Passo ora a spiegare il senso d'un altro termine, che avrem pur frequente occasione d'adoperare, voglio dir quello di *Genio* (1) (*a*).

Gusto e *Genio* son due vocaboli, che vanno spesso uniti insieme, e che perciò si confondono da' pensatori meno accurati. Significan essi però due cose affatto diverse. Il Gusto consiste nel-

(1) Questo termine nel significato qui espresso è tratto dal francese *genie*. Io l'adotto volentieri, perchè l'uso già sembra che l'abbia pure addimesticato colla lingua italiana, e perchè non abbiamo in essa altro termine esattamente a quello corrispondente. Il vocabolo *ingegno* può alcuna volta supplirvi, ed io l'ho pure al medesimo alcune volte sostituito; ma non può per se solo interamente supplirvi in ogni caso, massimamente ove s'abbia ad esprimere non la semplice attitudine di comprendere o fare alcuna cosa, ma l'attitudine d'inventare e crear nuove cose e maravigliose. *Il Traduttore*.

(*a*) Chi amasse di vedere il senso moltiplice della parola *genie*, *genio*, potrà consultare l'introduzione del sig. di La Harpe al suo *Liceo*, ovvero *Corso di Letteratura antica e moderna*. *L'Editore*.

nella facoltà di giudicare, il Genio nella facoltà d'eseguire. Tal può avere un considerevol grado di Gusto nella poesia, nell'eloquenza, o in alcun'altra delle Bell'Arti, che avrà poco o niun genio per comporre o eseguire in alcuna di queste arti. Non può trovarsi però vero Genio, che non inchiuda anche il Gusto, ond'è che il Genio merita d'essere considerato come una facoltà assai più eminente. Il Genio suppone sempre uno spirito inventore e creatore, che non si ferma nella semplice sensibilità delle bellezze che trova in altri, ma sa produrre egli stesso nuove bellezze, ed esibirle in maniera da fare nelle altrui menti una forte impressione. Un Gusto raffinato forma il buon Critico; ma per formare il Poeta e l'Oratore oltre al Gusto richiedesi anche il Genio.

E' d'uopo osservare altresì, che il Genio è un termine, il quale nella comune accettazione si estende assai più oltre che gli oggetti del Gusto. Ei s'adopera a significare quel talento, o quell'attitudine, che noi riceviamo dalla natura per riuscire eccellenti in una qualunque cosa. Perciò si ode spesso parlare del Genio, che taluno ha nelle matematiche, egualmente come di quello nella poesia; e così pure del Genio nella guerra, nella politica, nelle opere meccaniche.

Quest'attitudine di riuscire eccellentemente in alcuna cosa io ho detto che noi la riceviamo dalla natura. Coll'arte e collo studio non v'ha dubbio che può di molto perfezionarsi; ma non si può con questi soli mezzi acquistare. E siccome il Genio è una facoltà più sublime del Gusto; così secondo la solita parsimonia della natura è sempre più limitato nella sfera delle sue operazioni. Non è cosa straordinaria l'incontrare persone fornite d'un Gusto eccellente in parecchie arti liberali, come nella musica in-

sieme e nella Poesia, nella Pittura e nell' Eloquenza. Ma il trovare un eccellente professore in tutte queste arti è assai più raro; anzi non è nemmen da sperarsi. Un genio universale, ossia uno il quale egualmente e indifferentemente si applichi a varie arti e professioni, è difficile che in alcuna riesca eccellentemente. Comechè possan esservi delle eccezioni, generalmente egli è certo che, quando la tendenza dell' animo è diretta ad un solo oggetto, vi ha maggior probabilità di un' ottima riuscita. I raggi debbon convergere ad un sol punto per ardere intensamente. Io fo qui di proposito questa riflessione, come di molta importanza alla gioventù, per determinarla ad esaminare accuratamente, e a seguir con ardore gl' indizj della natura nell' applicazione del loro Genio a quelle cose, ove sperar possono di distinguersi maggiormente.

Il Genio per un' arte liberale, come abbiam detto, sempre suppone il Gusto; ed è chiaro che la perfezione del Gusto dee servire così a promovere, come a correggere le operazioni del Genio. A misura che il Gusto di un poeta o d'un oratore diventa più raffinato, dee certamente ajutarlo a produrre nelle sue opere più perfette bellezze. Ciò non ostante in un poeta, e in un oratore può il Genio qualche volta esistere in più alto grado che il Gusto; vale a dire, può il Genio esser robusto ed ardito senza che il Gusto sia molto delicato o corretto. Questo è spesse volte ciò che avviene nell' infanzia delle arti, in cui il Genio sovente si spiega con gran vigore, ed eseguisce con molta vivacità; mentre il Gusto, il qual richiede esperienza, e si forma più lentamente, non è ancor giunto al suo stato perfetto. Alla mia asserzione possono servir di pruova Omero e Shakespeare, nelle cui mirabili produzioni si tro-

trovano delle ruvidezze e de' tratti men dilicati, che il Gusto più affinato de' moderni scrittori, comechè men forniti di Genio, avrebbe loro insegnato a schivare. Siccome ogni umana perfezione è limitata, può credersi legge della natura, che non sia dato ad un uomo solo l'eseguir con calore e con forza, e badare nel tempo stesso a tutte quelle più minute e più fine grazie, che appartengono all'esatta perfezione dell'opera; mentre dall'altro canto un Gusto squisito per queste grazie più dilicate per lo più è accompagnato da una minor dose di sublimità e di robustezza.

Avendo così spiegata la natura del Gusto, la natura e importanza della Critica, e la distinzione fra il Gusto ed il Genio, entrerò ora a considerare le sorgenti dei piaceri del Gusto. Qui mi si apre un larghissimo campo, il qual comprende niente meno che tutti i piaceri dell' immaginazione, o ci sien essi forniti dagli oggetti naturali, o dalle loro imitazioni, e descrizioni. Non è però necessario al proposito nostro l'esaminarli tutti interamente, giacchè l'oggetto di queste Lezioni è il sol piacere, che viene da ciò che va sotto il nome di Belle-Lettere. Dei Piaceri del Gusto in generale io non dirò adunque che poche cose, e mi fermerò più particolarmente sopra il Sublime ed il Bello, che al nostro soggetto più da vicino appartengono.

Noi siamo ancor lontani dall'avere in questa materia alcun sistema compiuto. Addison è stato il primo che abbia tentato di farne una regolare ricerca nel suo *Saggio sopra i Piaceri dell' immaginazione*, pubblicato nel sesto volume dello *Spettatore*. Egli ha ridotto questi Piaceri a tre capi, Bellezza, Grandezza, e Novità. Le sue specolazioni su questo argomento, se non son profondissime, sono però assai belle e piacevo-

li; ed egli ha il merito di aver aperta una strada non prima battuta (1). I progressi fatti dappoi in questa curiosa parte della Critica filosofica non sono molto considerevoli, avvegnachè varj ingegnosi scrittori abbiano a questo soggetto tenuto dietro. Ciò debbesi certamente a quella finezza e minutezza, che è propria di tutti i sentimenti del Gusto. Son essi per sè medesimi interessanti, ma quando vogliam fermarli e assoggettarli ad una regolare discussione, di leggieri ci sfuggono. E' difficilissimo il fare una piena enumerazione di tutti gli oggetti, che danno piacere al Gusto; più difficile il definir tutti quelli che si conoscono, e ridurli nelle lor proprie classi; e quando vogliamo andar più oltre, e investigare le cause efficienti de' piaceri, che riceviamo da tali oggetti, qui soprattutto è dove ci troviamo smarriti. Dall' esperienza, a cagion d'esempio, tutti impariamo, che certe figure ci sembran più belle di certe altre; ricercando più oltre, noi troviamo che la regolarità di alcune, e la graziosa varietà di alcune altre sono il fondamento della bellezza, che in esse discerniamo: ma se tentiamo di fare un passo più in là, e di cercar la cagione, per cui la regolarità, e la varietà in noi producono il sentimento del bello, ogni ragione che possiamo assegnarne è imperfettissima (2). Questi primi principj delle interne sensazioni sembra che la na-

(1) L'articolo *Beau* dell' *Enciclopedia*, e la Prefazione di Mr. Formey al *Trattato del Bello* del Padre Andrè un copioso catalogo ci tessono degli scrittori in questa materia, che sono stati e prima e dopo di Addison. *Il Traduttore*.

(2) Quella, che abbiamo assegnato nella Annotazione posta alla fine della Lezione precedente, sembra che sia tale da poter soddisfare bastantemente. *Il Traduttore*.

natura gli abbia coperti di un velo impenetrabile.

E' però un conforto, che, sebbene la causa efficiente sia oscura, la causa finale di queste sensazioni in molti casi è più aperta. Ed entrando in questo soggetto non possiamo a meno di osservare come le facoltà dell'immaginazione e del gusto una sublime idea ci offrono della benignità del supremo nostro Autore. Col dotarci di queste facoltà egli ha sommamente estesa la sfera degli umani piaceri; e sì de' più puri e più innocenti. Quel che richiedesi al sostentamento della vita, sarebbe stato bastantemente adempiuto, ancorchè i sensi della vista e dell'udito servito avessero unicamente a distinguere gli oggetti esterni, senza trasmetterci alcuna di quelle delicate e vive sensazioni del bello e del grande, che ci dan ora tanto diletto. Questo abbellimento, e questo pregio di più, che per promovere il nostro piacere l'Autore della natura ha sparso nelle sue opere, è fra gli altri un validissimo testimonio della sua bontà e benivolenza. Un tal pensiero, che venne prima accennato da Addison, è stato poi felicemente vie più esteso da Akenside nel suo Poema su i piaceri dell'immaginazione.

> Tu di fornir non pago al germe umano
> Quanto alla vita è d'uopo, coi leggiadri
> Del senso ammirator soavi inganni
> Dell'intera natura a lui facesti
> Bellezza agli occhi, o musica agli orecchi.

Entrando ora a parlare de' Piaceri del Gusto, io comincerò da quel che procede dal Sublime o dal Grande, di cui tratterò con qualche estensione; sì perchè dà un carattere più preciso, e più distintamente marcato che alcun altro pia-

cere dell'immaginazione, sì perchè più direttamente si accorda col nostro soggetto. Per maggiore distinzione prenderò prima a favellare della Sublimità, o Grandezza considerata ne' medesimi oggetti esterni; il che occuperà il rimanente di questa Lezione: in appresso ragionerò della descrizione di tali oggetti; il che servirà d'argomento alla Lezione seguente. Io separo l'una dall'altra queste due cose, grandezza negli oggetti medesimi, e descrizione di tal grandezza; sebben la più parte de' Critici, poco accuratamente, a parer mio, le confondano insieme; e considero la Sublimità e la Grandezza come termini prossimamente sinonimi; giacchè se vi ha distinzione, in ciò solo è riposta, che la Sublimità esprime la Grandezza nel suo più alto grado.

Non è facil cosa il descrivere a parole la precisa impressione che fanno sopra di noi gli oggetti grandi e sublimi quando li miriamo; ma ognuno in sè stesso per esperienza la concepisce. Consiste ella in una spezie di elevazione ed espansione dell'animo, che lo innalza sopra il suo stato ordinario, e l'empie d'un senso di maraviglia e di stupore, ch'ei non sa ben esprimere. La commozione è certamente piacevole, ma insieme d'un genere serio: ha un certo grado di solennità e maestà imponente, che si accosta alla severità, spezialmente allorchè giugne alla sua massima altezza; e facilmente distinguesi dalla più gaja e vivace commozione, che nasce dagli oggetti leggiadri.

La più semplice forma dell'esterna grandezza apparisce ne' vasti e limitati prospetti presentatici dalla natura, qual è un'estesa pianura, ove l'occhio non vede confine, l'ampiezza del firmamento, l'indefinita espansione dell'oceano. Ogni vastità produce l'impressione del Sublime.

E'

E' però da osservare, che lo spazio esteso in lunghezza non fa un' impressione sì forte come l' alto e il profondo. Avvegnachè un' illimitata pianura sia un oggetto grande, tuttavia un' erta montagna, a cui solleviamo gli sguardi, e un precipizio, da cui miriamo gli oggetti, che giacciono al fondo, è più grande ancora. La magnificenza del firmamento nasce dalla sua altezza unita all' immensa estensione; e quella dell' oceano non solamente dall' estensione, ma dal perpetuo suo movimento, e dalla forza irresistibile de' suoi gran flutti. Ovunque però si tratta di spazio, egli è certo che l' ampiezza dell'estensione in una o in altra dimensione costituisce la sua grandezza. Togliete ogni limite ad un oggetto, e subito lo rendete sublime. Quindi lo spazio immenso, il numero infinito, la sempiterna durata empion la mente di grandi idee.

Da questo alcuni hanno immaginato, che la vastità dell'estensione sia il fondamento di tutto il Sublime. Io non posso però soscrivere a tale opinione, poichè veggo che molti oggetti appajon sublimi senza avere la minima relazione allo spazio. Tale, per esempio, è un suono grave e gagliardo, il rimbombo del tuono o del cannone, il romoreggiare de' venti, lo strepito della moltitudine, il frastuono di una vasta cateratta di acque: questi sono incontrastabilmente oggetti grandi. In genere osserviamo, che una gran forza messa in azione eccita sempre idee sublimi; e questa n'è forse la più copiosa sorgente. Quindi la grande impressione de' tremuoti, delle vulcaniche eruzioni, de' furiosi incendj, delle vaste inondazioni, dell'oceano in tempesta, dell'imperversare de' venti, de' tuoni e de' fulmini, e di tutte le violenze straordinarie degli elementi. Non v'ha cosa più sublime di una forza possente. Il ruscelletto, che scorre placido tra le sue sponde, è un oggetto leggiadro; ma quando

do precipita col fragore e l'impetuosità d'un torrente, diviene tosto sublime. Da' lioni e dagli altri animali di molta forza son tratte le più sublimi similitudini de' poeti. Un cavallo di razza o di maneggio mirasi con piacere; ma quel che desta l'idea di grandezza è il cavallo guerriero. L' azzuffamento di due eserciti, siccome è il più alto sfogo dell'umano potere, così in sè racchiude moltiplici fonti del Sublime; ed è perciò stato sempre considerato come uno de' più grandiosi spettacoli, che possano presentarsi allo sguardo, o all'immaginazione.

Per maggiore schiarimento di questa materia giova osservare che tutte l'idee del genere solenne e imponente, e che confinano pur col terribile, quali sono l'oscurità, la solitudine, il silenzio, assai tendono ad accrescere il Sublime. Quali sono le scene della natura, che più innalzan la mente, e producono i sentimenti sublimi? Non una spiaggia amena, o una ridente campagna, o una florida città; ma una montagna scoscesa, un lago solitario, una antica foresta, un torrente, che scorra in mezzo ai dirupi. Quindi pure le scene notturne comunemente sono le più sublimi. Il firmamento, allorchè è pieno di stelle sparse in così gran numero, e con sì magnifica profusione, colpisce l'immaginazione con più sorprendente grandezza che quando è illuminato da tutto lo splendore del Sole. Il cupo suono di una grossa campana è sempre un non so che di grande; ma quando s'ode nel più profondo silenzio della notte, il divien doppiamente. L'oscurità pur s'impiega assai spesso, onde accrescere sublimità alle nostre idee dell'Ente supremo. „ Egli ha fatto le te„ nebre suo padiglione, e la caligine è sotto a' „ suoi piedi " dice il Profeta. Così Milton:

Quanto spesso fra dense oscure nubi

La

La gloria sua non oscurata avvolge
Il Reggitor del Cielo, ed il suo trono
Di maestose tenebre ricopre!
Paradiso perduto lib. II.

Osservisi con quant'arte Virgilio ha introdotto tutte queste idee di silenzio, di vuoto, e d'oscurità, quando egli sta per guidare il suo eroe nelle tartaree regioni, e dischiudere i segreti del gran profondo. (*Eneid. VI*, 264).

Dii, quibus imperium est animarum, umbræque silentes
Et Chaos, & Phlegethon loca nocte silentia late,
Sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro
Pandere res alta terra & caligine mersas.
Ibant obscuri sola sub nocte per umbram,
Perque domos Ditis vacuas, & inania regna,
Quale per incertam lunam sub luce maligna
Est iter in sylvis, ubi cælum condidit umbra
Juppiter, & rebus nox abstulit atra colorem. (1)

Io cito or questi passi non tanto come esempj dello scriver sublime, benchè veramente sien tali, quanto per dimostrare dal loro effetto, che gli og-

(1) O Dii, che sopra l'alme imperio avete,
O tacit'Ombre, o Flegetonte, o Cao,
O nella notte e nel silenzio eterno
Luoghi sepolti e bui, con pace vostra
Siami di rivelar lecito a' vivi
Quel c'ho de' morti udito. Ivan per entro
Le cieche grotte, per gli oscuri e vuoti
Regni di Dite, e sol d'orrori e d'ombre
Avean rincontri, come chi per selve
Fa notturno viaggio, allor che scema
La nuova luna è dalle nubi involta,
E la grand'ombra del terrestre globo
Priva di luce e di color le cose.
Traduzione del Caro.

oggetti, cui essi presentano, veracemente appartengono alla classe degli oggetti sublimi.

Osserverò in oltre, che la stessa oscurità dell' oggetto al Sublime non è sfavorevole. Benchè lo renda essa indistinto, l'impressione tuttavia può esser grande; poichè, siccome riflette un ingegnoso autore, altro è il rendere l'idea chiara, ed altro il far che colpisca fortemente l'immaginazione. Questa può essere gagliardamente percossa e loè di fatto assai spesso, da oggetti, di cui non abbiamo chiara percezione. Così veggiamo, che quasi tutte le descrizioni delle comparse degli esseri soprannaturali portano seco qualche sublimità: sebbene l'idee, che ce ne danno, sieno confuse e indistinte. La loro sublimità nasce dal concepimento di una forza superiore unita ad una venerabile oscurità. Di ciò abbiamo un nobile esempio nel seguente tratto del Libro di Giobbe (cap. IV, 13): Nell' orrore della visione notturna, quando „ il sopore suol occupare i mortali, il timore e „ il tremor mi sorprese, e le mie ossa tutte si „ scossero; e mentre lo spirito trapassava alla „ mia presenza, i peli della mia carne si arricciarono: uno, di cui non conosceva il sembiante, arrestossi dinanzi agli occhi miei, e udii „ una voce quasi di leggier aura, che dicea: Forse l'uomo sarà giustificato al paragone di Dio, „ o sarà più puro del suo Fattore? „ (a).

E

(a) E secondo la versione del ch. Francesco Rezzano:
Oh l'ascoso ammirabile mistero,
Che qual lieve rumor d'aura soave,
Penetrò per l'orecchie al mio pensiero!
Uscía la notte dall'oscure cave
Per ingombro di larve atro sentiero,
A man traendo il pigro sonno e grave,
E un improvviso gelido timore
Mi cercò l'ossa, e mi distrinse il core.

Spir-

E'chiaro che niuna idea è tanto sublime, quanto quelle, che sono tratte dall'Esser supremo, che è il men conosciuto, ma il più grande di tutti gli oggetti: l'infinità della sua natura, e l'eternità della sua esistenza unite alla sua onnipotenza illimitata, benchè sorpassino ogni concepimento, pure n'esaltan al più sublime grado l'idea. In genere tutti gli oggetti, che sono grandemente sollevati sopra di noi, o da noi grandemente lontani di spazio o di tempo, sono atti a colpirci vie più fortemente. Il guardarli come tra l'ombre di una gran distanza o antichità, è di molto favorevole alle impressioni del loro sublime.

Come l'oscurità, così anche il disordine è assai compatibile colla grandezza, e sovente l'accresce. Di rado le cose esattamente regolari e metodiche appajon sublimi. Noi veggiamo i limiti da ogni parte, ci sentiam noi medesimi confinati e ristretti; la mente non ha luogo di stendersi, e fare un gagliardo sforzo. L'esatta proporzione delle parti entra bensì a formare il bello, ma poco s'adatta al sublime. Una gran massa di rupi gettate alla rinfusa dalle mani della natura ferisce la mente d'idee molto più grandi che se fossero assettate l'una su l'altra colla più accurata simmetria.

Ne'

Spirto trascorse innanzi al mio cospetto,
E mi sallo l'orror fin tra i capelli,
Il freddo orror che mi sedea sul petto
Fatto signor de le mie forze imbelli:
E un uom mi apparve in portentoso aspetto,
Che dirti non saprei come si appelli;
E qual se lieve e placid'aura uscisse,
Ascoltai voce che così mi disse:
Forse fia giusto l'uom posto al paraggio
Di lui cui sempre la giustizia piacque;
O più puro sarà del divin raggio,
Onde ogni eletta pura cosa nacque? ec.

L'Editore.

Ne' deboli tentativi, che fa l'arte umana per formare grandiosi oggetti (deboli intendo a confronto delle forze della natura), la grandezza delle dimensioni ne costituisce sempre la parte primaria. Niun edificio può dar idea di sublimità, se non è ampio e maestoso. V'è pure in architettura ciò che chiamasi maniera grande, che sembra nascere principalmente dal presentar grandi oggetti, e in un pieno punto di veduta, sicchè facciano sopra alla mente un'impressione totale, intera, indivisa. Un tempio gotico eccita idee di grandezza per la sua vastità, la sua altezza, la sua venerabile oscurità, la sua forza, la sua antichità, e la sua durevolezza.

Resta a far menzione di una classe di oggetti sublimi, i quali costituiscon ciò che può dirsi Sublime morale, o sentimentale, prodotto dall'attività dell'animo umano, e da certe grandi affezioni, ed azioni de' nostri simili. Queste appartengono o in tutto, o principalmente a quella classe, che va sotto il nome di Magnanimità, o d'Eroismo; e producono un effetto similissimo a quel che nasce dalla veduta de' grandi oggetti della natura, empiendo la mente di maraviglia, e sollevandola sopra sè stessa. Un illustre esempio, citato da tutt'i Critici francesi, è il celebre *Qu'il mourut* di Corneille. Nel famoso combattimento fra gli Orazj e i Curiazj, informato il vecchio Orazio, che due de' suoi figli son morti, e che il terzo ha preso la fuga, in su le prime ricusa di credere; ma essendo appieno assicurato del fatto, arde di tutti i sentimenti di onore e di sdegno alla supposta codardia del figlio superstite. Gli si rammenta, che questo figlio era rimasto solo contro di tre, e gli si domanda: Che doveva egli fare? *Morire*, ei risponde. In simil modo Poro dopo una valorosa difesa fatto prigioniero da Alessandro, e interrogato in qual guisa voleva esser

trattato, risponde: *Da Re*. Così Cesare al nocchiero atterrito dalla tempesta: *Quid times? Caesarem vehis* (1). Tutti questi son nobili esempj del Sublime sentimentale, di cui ragiono. Ogni qual volta in certe critiche e terribili situazioni veggiamo un uomo straordinariamente intrepido e fermo in sè stesso, superiore alla passione e al timore, animato da qualche grande principio disprezzare l'opinion popolare, il proprio interesse, il pericolo, o la morte, noi siam percossi dal sentimento del Sublime.

Un'eroica virtù è la più natural e più feconda sorgente di questo Sublime morale. In certe occasioni però, dove la virtù o non ha luogo, o si mostra solo imperfettamente, tuttavia se scopresi una straordinaria forza di animo, non siamo insensibili alla grandezza del suo carattere; ond'è, che non possiam trattenere l'ammirazione alla vista di uno splendido Conquistatore, benchè siamo lontani dall'approvarlo (2).

Io

(1) „ Che paventi? Cesare è che tu guidi."

(2) Silio Italico s'è studiato di dare un'idea sublime d'Annibale col rappresentarlo circondato da tutte le sue vittorie in luogo di guardie. Così egli apostrofa uno, che avea formato il disegno d'assassinarlo in un convito.

Fallit te mensas inter quod credis inermem;
Tot bellis quaesita viro, tot caedibus armat
Majestas aeterna Ducem. Si admoveris ora,
Cannas, & Trebiam ante oculos, Trasymenaque busta,
Et Pauli stare ingentem miraberis umbram.

Un pensiero alquanto simile incontrasi nell'Orazione funebre di Mr. Flechier pel Maresciallo di Turenne: „ Ei si nasconde; ma la sua riputazione lo scopre: ei „ marcia senza seguito e senza equipaggio; ma ognun „ nel suo spirito lo mette sopra d'un carro trionfale. „ Al mirarlo si contano i nemici che ha vinto, non i „ servidori che il seguono. Mentre è tutto solo, ognun

„ si

Io ho annoverato parecchi casi, tanto negli oggetti inanimati, quanto nelle umane azioni, in cui il Sublime si manifesta. In tutti questi casi il movimento in noi prodotto è sempre del medesimo genere; sebbene gli oggetti, che lo producono, sieno diversi. Nasce ora la quistione, se scoprire si possa qualche qualità fondamentale, in cui tutti questi diversi oggetti s'accordino, e per cui tutti in noi producano una commozione della stessa natura. Varie ipotesi intorno a ciò sono state immaginate; ma per quanto a me sembra, niuna può appagar pienamente. Alcuni hanno creduto, che la vastità, o la grande estensione unita alla semplicità, sia o prossimamente o rimotamente la qualità fondamentale di ogni Sublime: ma noi abbiamo veduto, che la vastità forma una sola spezie d'oggetti sublimi, nè senza violenza può a tutti applicarsi. L'autore della Ricerca filosofica su le nostre idee del Sublime e del Bello (1), a cui siamo debitori di molti ingegnosi e originali pensieri, propone una formal teoria su questo principio, che il terrore è la sorgente del Sublime, e che non hanno questo carattere se non gli oggetti, che producono l'impressione della pena e del pericolo. E certamente non può negarsi, che molti oggetti terribili sono altamente sublimi, e che la grandezza coll'idea del pericolo non ricusa d'associarsi. Ma benchè tutto questo sia egregiamen-

„ si figura di vedere intorno a lui le sue virtù e le sue „ vittorie, che lo accompagnano". Amendue però questi tratti sono piuttosto splendidi che sublimi. Nel primo manca la giustezza del pensiero; nel secondo la semplicità dell'espressione. *L'Autore.*

(1) *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.* Opera attribuita a Burke. *Il Traduttore.*

mente illustrato dall' autore (di cui molti sentimenti io ho adottato su questo punto), par nondimeno ch'ei rechi troppo oltre la sua teoria, rappresentando il Sublime come consistente nelle sole modificazioni del pericolo e del dolore. Imperciocchè il sentimento proprio del Sublime appare molto distinto dalla sensazione dell' una e dell' altra delle predette cose, e in varie occasioni da lor separato interamente. In molti oggetti grandi il terrore non ha niuna parte; come nel magnifico prospetto di un' immensa pianura, o del firmamento stellato, o negli atti e ne'sentimenti morali, che altamente ammiriamo; laddove in molti oggetti penosi e terribili è chiaro non esservi alcuna sorta di grandezza. L'amputazione d'un membro o la morsicatura di un serpente son cose certamente terribili; ma non posson pretendere a veruna sublimità.

Io propendo a credere, che una gran forza, accompagnata o no dal terrore, sia ella impiegata a proteggerci, o a spaventarci, abbia maggior titolo d'ogn' altra cosa finor rammentata ad essere la qualità fondamentale del Sublime; giacchè nella rivista, che abbiamo fatta, non si è presentato niun oggetto sublime, nella cui idea il potere, la gagliardia, la forza o non entri direttamente, o almen non sia con essa intimamente associata, guidando i nostri pensieri a qualche maravigliosa possanza, da cui l'effetto è prodotto. Io non voglio tuttavia insistere nella pretensione, che ciò valga a fondare una general teoria: basta per ora d'aver data sì fatta idea della natura, e delle diverse spezie degli oggetti sublimi, per cui spero d'aver posto un convenevole fondamento ad esaminare con maggiore accuratezza in che consista lo scriver sublime.

LEZIONE IV.

Sublimità nello Scrivere.

Avendo trattato della grandezza o sublimità negli oggetti esterni, sembra ora spianata la strada a trattar con maggiore vantaggio della descrizione di tali oggetti, o di ciò che si appella Sublimità nello Scrivere. Quantunque paja troppo presto l'entrare in questo argomento, nondimeno, siccome il Sublime è una spezie di comporre, che meno di tutti gli altri dipende dagli artificiali abbellimenti della retorica; così con egual proprietà può esaminarsi in questo luogo, come in qualunque altro delle seguenti Lezioni.

Molti termini critici sono stati adoperati in un senso vago ed incerto; ma niuno forse più del Sublime. Ognun sa il carattere de'Comentarj di Giulio Cesare, e dello stile, con cui sono scritti; stile sommamente puro, semplice, elegante; ma più lontano dal Sublime che quello di qualunque altro classico autore. Contuttociò egli ha trovato in questo secolo un Critico tedesco, che è Gian Guglielmo Bergero, il quale ha proposto que' Comentarj come un perfetto modello del Sublime, e ha scritto un tomo in quarto intitolato *De naturali pulchritudine orationis*, coll'espresso intendimento di mostrare, che que' Comentarj contengono i più squisiti esempj di tutte le regole di Longino rispetto allo scriver sublime. Questa, io credo, è la più forte dimostrazione delle idee confuse, che si sono avute su tal proposito. Lo scriver sublime, nel vero senso, non è altro che una descrizione d'oggetti,

ti., o un'espressione di sentimenti, sublimi in sè stessi, fatta in maniera che in noi produca una forte impressione. Ma v'ha un altro senso molto indefinito ed improprio, che gli è stato applicato, usandolo a significare qualunque considerevole e distinta eccellenza di comporre, o ecciti in noi l'idea della grandezza, o quelle della dolcezza, dell'eleganza, o d'altra qualunque siasi spezie di bellezza. In questo senso i Comentarj di Cesare si possono certamente chiamar sublimi al pari dell'Iliade d'Omero; ma lo stesso può dirsi d'un'anacreontica, d'un'egloga, d'un'elegia amorosa; il che confonde evidentemente l'uso dei termini, e non contrassegna più niuna spezie di componimento secondo il suo vero carattere.

Duolmi d'esser costretto ad accennare, che in questo ultimo e improprio senso è pure spesso adoperato il Sublime dal celebre Longino nel suo Trattato su tale argomento. Vero è ch' ei comincia dal descriverlo nel suo giusto e proprio significato come una cosa che solleva la mente sopra sè stessa, e l'empie d'alti concetti e di un nobile orgoglio. Ma da questo principio ei si diparte frequentemente, sostituendovi tutto ciò che nel corso di un componimento può recar gran piacere. Quindi parecchi esempj, ch'ei reca, son puramente eleganti, senza aver la minima relazione al vero Sublime: testimonio la famosa Ode di Saffo, su cui si trattiene sì lungamente. Cinque fonti del Sublime egli viene annoverando. Il primo è l'arditezza o grandezza de'pensieri; il secondo è il patetico; il terzo la convenevole applicazione delle figure; il quarto l'uso dei tropi e delle belle espressioni; il quinto l'armonica struttura e disposizione delle parole. Questo piano sarebbe acconcio per chi avesse a formare un Trattato di Retorica, o del

bello Scrivere in generale; non già per chi voglia in particolare trattar del Sublime. Imperocchè di que'cinque capi i due primi soltanto hanno particolar relazione al Sublime; voglio dire l'arditezza e grandezza de' pensieri, e in alcuni anche il patetico, o la forte espressione e pittura delle passioni: i tre altri, che sono i tropi, le figure e l'armonia, non hanno maggior rapporto al Sublime che a qualunque altro genere di bellezza; e forse a quello men che ad ogn' altro, perchè meno ajuto e' richiede dagli ornamenti. Da ciò appare, che idee molto chiare e precise su tal proposito da questo autore non debbono aspettarsi. Non vorrei tuttavia che si credesse ch'io miri con questa critica a diffamare il suo Trattato, o a dichiararlo di poco valore. Anzi io non conosco Critico nè antico, nè moderno, il qual mostri di gustar meglio di lui le finezze del bello Scrivere, ed ha pur il merito d'esser egli medesimo uno scrittore eccellente, e in molti luoghi veramente sublime. Ma poichè l'opera sua è stata generalmente riguardata come una norma in questa materia, era mio dovere l'esporre il parer mio intorno al vero vantaggio, che può cavarsene. Ella merita dunque d'essere consultata, non tanto per avere una distinta istruzione riguardo al Sublime, quanto per le eccellenti idee, che vi s'incontrano intorno alla bellezza dello scrivere in generale.

Torno ora alla propria e naturale idea del comporre sublime. Il suo fondamento è sempre posto nella natura medesima dell'oggetto che si descrive. Se questo non è tale, che, presentato agli occhi, ed offerto nella sua realità, ecciti idee di quell'elevato, sorprendente e magnifico genere che chiamiamo Sublime, la descrizione, comunque fatta elegantemente, non ha diritto di entrare in questa classe. Ciò esclude tutti gli og-

oggetti meramente belli, ameni, eleganti. Non basta però che l'oggetto sia sublime in sè stesso, dee poi anche esserci presentato in quel lume, che possa farci una chiara e piena impressione; deve esser descritto con forza, con semplicità, con rapidità e concisione. Questo dipende principalmente dalla viva sensazione, che l' autore medesimo ha dell'oggetto che vuol descrivere, dall'essere egli stesso fortemente commosso e riscaldato dalla sublime idea che vuol tramandarci. Se la sua sensazione è languida, non potrà mai ispirare ad altri una forte commozione. Gli esempj, che in questo particolare sono troppo necessarj, chiaramente dimostreranno l'importanza di tutt'i requisiti ch'io ho accennato.

Tra i più antichi autori noi dobbiamo, generalmente parlando, cercare i più illustri esempj del Sublime. Io credo, che nelle prime età del Mondo il rozzo stato delle nascenti società fosse più favorevole che in altri tempi agli slanci di questo genere. La mente degli uomini era allora più facile alla sorpresa e alla maraviglia. Incontrandosi in varj oggetti, nuovi per essi e stranieri, la loro immaginazione era fortemente colpita, e le lor passioni portate all'ultimo grado. Pensavano, e si esprimevano arditamente, e senza riserbo. Ne' progressi delle società l'ingegno, e le maniere degli uomini presero un cangiamento più favorevole all'accuratezza che alla forza e al sublime.

Di tutt'i libri e antichi e moderni le Sacre Carte son quelle che ci forniscon i più splendidi esempj della Sublimità. Le descrizioni di Dio hanno in quelle una nobiltà mirabile, tanto per la grandezza dell'oggetto, quanto per la maniera di rappresentarlo. Qual folla, a cagion d'esempio, di terribili e sublimi idee non ci si offre in quel passo del Salmo XVII, ove descrivesi la compar-

sa dell' Onnipossente? " Nella mia tribolazione
" ho invocato il Signore, e alzate le grida al mio
" Dio. Ed egli udì dal santo suo tempio la mia
" voce; e il mio clamore al cospetto di lui pene-
" trò il suo orecchio. Si commosse e tremò la
" terra; conturbati e commossi furono i fonda-
" menti de' monti, perchè egli si è con essi sde-
" gnato. Ascese il fumo nell'ira di lui, il fuoco
" arse dal suo volto, i carboni da lui si accesero.
" Piegò i cieli, e calò, e la caligine era sotto i
" suoi piedi. Salì sopra i Cherubini, e volò; vo-
" lò su le penne de' venti. Pose le tenebre suo
" nascondiglio; e fece a sè dintorno suo padiglio-
" ne l'acqua tenebrosa fra i nembi dell'aria " (a).

Qui

(a) Il qual passo è così reso da Saverio Mattei:
. . . . In sì dolente
Misero stato a Dio mi volsi, e il suo
Gran braccio onnipotente
In soccorso chiamai: le mie preghiere
Giunser del ciel ne le superne sfere.
Già Dio l'accoglie, e di terribil giusto
Sdegno il cor gli s'accende, e avvampa. Ed ecco,
Ed ecco, oimè, mugghia la terra e pavida
Trema, mugghian le valli, e i monti ondeggiano
Da l'estreme radici. E chi resistere
A lo sdegno potrà del mio Signore?
Fuoco divoratore
Spira già d'ogni parte: un globo io veggo
Caliginoso alzarsi
D'orribil fumo, e vive brace accendersi
Per tutto il ciel. Ah che sarà? Già scende,
Scende egli stesso ad ajutarmi. I cardini
(Vedete) abbassa ei de le sfere, e coprono
I veloci suoi piè le dense nuvole.
Per cocchio ha un Cherubin: cavalca e vola
Su l'ali infatigabili de' venti,
Che quai destrier' frenati
Traggono il gran suo cocchio ubbidienti.
Ecco si ferma, ed erge
Gran padiglione, in cui s'asconde. Intorno

Lo

Qui, secondo i principj stabiliti nella Lezion precedente, veggiamo con quanta proprietà e felicità le circostanze delle tenebre e del terrore sono applicate ad accrescere il Sublime. Così pure il Profeta Abacuc in un simile passo: " Stette, e misurò la terra: guatò, e disciolse le nazioni, ridotti furono in polvere i monti del secolo, ed incurvati i colli del mondo innanzi alle vie della sua eternità. = Le montagne ti videro, o Signore, e tremarono; il gorgo dell'acque passò, l'abisso mandò il suo grido, l'altezza levò le sue mani. " (a)

Il noto passo di Mosè citato dallo stesso Longino: " Disse Iddio: Facciasi la luce, e la luce fu fatta " non soggiace alla censura, ch'io ho accennato d'altri di lui esempj, che al Sublime non appartengono. Questo è veracemente sublime, e la sublimità in esso procede dalla viva idea, che ci presenta di un immenso potere, il qual produce il più grande effetto colla più grande facilità e prontezza. Un simil pensiero è magnificamente am-

Lo circondan caligini densissime,
E un fosco vel di tetre nubi, e gravide
D'acque e di nembi il sen, ec.

L'Editore.

(a) Abbiamo una pregevole versione del Cantico di Abacucco di Benedetto Mariani, il quale così tradusse i due passi citati dal Blair.

Ristette, e misurò la terra tutta;
Guardò da l'alto, ed annientò le genti;
I monti stritolò; piegar' del mondo
De gli eterni suoi passi i colli al peso.
Al tuo cospetto si spezzar' dolenti
I monti, e spaventato il mar fuggìo.
Per meraviglia urlò l'abisso, e in alto
Le mani alzò per istupor natura.

L'Editore.

amplificato nel seguente tratto d'Isaia cap. XLIV, 24.
" Il tuo Redentore e tuo formatore dall' utero :
" Io sono, dice, il Signore facitore del tutto,
" che solo distendo i cieli, stabilisco la terra, e
" niuno è meco. = Che dico al profondo : Sii
" desolato, e inaridirò i tuoi fiumi. Che dico a
" Ciro: Tu sei mio pastore, e adempirai ogni
" mio volere. Che dico a Gerusalemme : Sarai
" edificata; e al Tempio: Sarai fondato. "

Omero è il poeta, che in tutte le età, e da tutti i Critici è stato grandemente ammirato per la sua sublimità; e molto della sua grandezza egli deve a quella natia e non affettata semplicità, che caratterizza la sua maniera. Le sue descrizioni degli eserciti che s'affrontano, l'anima, il fuoco, la rapidità che sparge nelle sue battaglie, ad ogni lettor dell' *Iliade* frequenti esempj forniscono dello scriver sublime. L'introduzione degli Dei contribuisce a sollevare in alto grado la maestà di queste scene guerriere. Quindi Longino fa sì alti e giusti elogj di quel tratto del XV libro dell' *Iliade*, ove descrivesi Nettuno, che nell'avanzarsi alla pugna fa sotto a'suoi piedi tremare i monti, e trae il suo carro attraverso all'oceano. Pallade, che si arma nel V libro, e Apollo, che nel XV scende in ajuto a'Trojani, e coll'egida folgorante spande il terrore ne'Greci, sono altrettanti esempj dell'alta sublimità, che alla descrizione delle battaglie s'accresce per la comparsa di questi esseri superiori. Nel XX libro, ove tutti gli Dei prendon parte al combattimento, chi in favore de' Greci, e chi de' Trojani, il poeta sembra aver impiegato i suoi sforzi maggiori; e la descrizione s'innalza alla più stupenda magnificenza. Tutta la natura è in movimento. Giove tuona dal cielo; Nettuno scuote la terra col suo tridente; crollan le navi de' Greci, le mura della città, le montagne; trema la terra infino al centro; Plutone

bal-

balza dal trono, temendo che i profondi arcani delle tartaree regioni non sieno aperti agli occhi de' mortali. Il passo merita d'essere qui inserito.

Αὐτὰρ ἐπεὶ μεθ' ὅμιλον Ὀλύμπιοι ἤλυθον ἀνδρῶν,
Ὦρτο δ' Ἄρης, κρατερὴ, λαοσσόος αὖε δ' Ἀθήνη,
Αὖε δ' Ἔρις ἑτέρωθεν ἐρεμνῇ λαίλαπι ἶσος,
Ὣς τοὺς ἀμφοτέρους μάκαρες θεοὶ ὀτρύνοντες,
Σύμβαλον, ἐν δ' αὐτοῖς ἔριδα ῥήγνυντο βαρεῖαν.
Δεινὸν δ' ἐβρόντησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
Ὑψόθεν, αὐτὰρ ἔνερθε Ποσειδάων ἐτίναξε
Γαῖαν ἀπειρεσίην, ὀρέων τ' αἰπεινὰ κάρηνα.
Πάντες δ' ἐσσείοντο πόδες πολυπιδάκου Ἴδης,
Καὶ κορυφαὶ Τρώων τε πόλις, καὶ νῆες Ἀχαιῶν.
Ἔδδεισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων, Ἀϊδωνεὺς,
Δείσας δ' ἐκ θρόνου ἆλτο, καὶ ἴαχε μή οἱ ὕπερθε
Γαῖαν ἀναῤῥήξειε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
Οἰκία δὲ θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι φανείη
Σμερδαλέ', εὐρώεντα, τά τε στυγέουσι θεοί περ (1).

Le

(1) Ma poichè scesi e nelle schiere misti
Fur gli Dei co' mortali, egual destossi
Nelle opposte falangi ardor, tumulto,
Strage e furor. L'alma infiammava e l'ire
De' Greci suoi Palla, Minerva...
Marte all'incontro ad atro nembo, a nera
Procella egual dall'alta Iliaca rocca
Con voce orrenda d'animar non cessa
La Teucra gioventù ...
. . . . A sanguinosa
Pugna così le Teucre e Argive squadre
De' Numi accese il forte impulso, e involse.
Tonò dall'alto orrendamente il Padre
Degl' Iddii, de' mortali; insin dal cupo
Fondo la terra sterminata, e l'alte
Cime de' monti col tridente scosse
L'agitator Nettuno, e ne tremaro
Le valli Idee, tremar gli eccelsi gioghi,
La rocca, il muro, e degli Achei le navi,
Pien di spavento ne' profondi abissi
Balzò dal solio esterrefatto Pluto
A Nettuno gridando scotitore,
Che a lui di sopra il duro suolo aprendo

Non

Le opere di Ossian abbondano parimente di esempj sublimi. I soggetti di questo autore, e la sua maniera di scrivere sono a ciò singolarmente favorevoli. Ei possiede tutta la soda e venerabil maniera de' tempi antichi. Non si perde in soverchi e vani ornamenti; ma presenta le sue immagini con una rapida concisione, che più atte le rende a ferire la mente con maggior forza. Nei Poeti dell'età più ingentilite cercar noi dobbiamo le grazie del corretto scrivere, la giusta proporzione delle parti, e le narrazioni ingegnosamente condotte: In mezzo alle ridenti scene ed ai temi piacevoli, l'ameno e il bello dee certamente apparire con più vaghezza. Ma fra la ruvidezza della natura e della società, fra le rupi e i torrenti e i turbini e le battaglie è dove alberga il Sublime, e naturalmente s'associa col grave e solenne carattere, che distingue l'autore del *Fingal*. " Come le nere autunnali procelle sboccano da „ due echeggianti montagne; così gli uni contro „ degli altri si avventaron gli Eroi. Come due „ torbidi torrenti piombando dall'alte rupi s' in- „ contrano e mescono, e romorosi e fremendi pre- „ cipitan nella pianura; così strepitanti e densi e „ tenebrosi nella battaglia affrontaronsi Loclino „ ed Inisfela. Capo con capo mesce i suoi colpi, „ ed uomo con uomo. Scudo percosso a scudo ri- „ suona, balzan gli elmetti per l'aria, scorre il „ sangue e fuma d' intorno. Quale è il romor „ dell'oceano quando rovescia i suoi flutti dall'al-

„ to

Non squarciasse la terra, e l'ime sedi
De' celesti agli sguardi, e de' mortali
Non apparisser rugginose, orrende,
Tristo dell'Ombre tenebroso albergo,
A' Numi stessi, d'abbominio oggetto.
Traduzione di Giacinto Cecuti.

„ to; quale il fragore del tuono, tale è lo strepi-
„ to della pugna ec. (a) ". Mai non furono impiegate immagini di più terribile sublimità per ingrandire l'orrore d'una battaglia.

Io ho prodotto questi esempj per dimostrare quanto la concisione e la semplicità sien necessarie allo Scriver Sublime. Io pongo la semplicità in opposizione agli studiati ornamenti, e la concisione alle parole superflue. Per qual motivo la mancanza di concisione e semplicità pregiudichi in singolar modo al sublime, io m'ingegnerò ora di dimostrarlo. Lo scotimento prodotto nell'animo da qualche grande e nobile oggetto l' alza notabilmente sopra il suo stato ordinario. Si desta in lui una spezie di entusiasmo, piacevolissimo finchè dura; ma da cui l'animo tende ogni momento a ri-

(a) Oh come maestrevolmente traduce il Ch. Cesarotti!
Come d'Autunno da due balze opposte
Incatenati turbini focosi
S'accavallan tra lor, così l'un l'altro
S'avviluppan gli eroi: come dall'alto
Di rotte rupi rotolon cadendo
Due torrenti spumosi urtansi in giostra
Con forti cozzi, e giù con le miste onde
Van rovinosi a tempestar sul piano;
Sì romorose, procellose, e negre
Inisfela, e Loclin nella battaglia
Corronsi ad incontrar: duce con duce
Cambiava i colpi, uomo con uom, già scudo
Scudo preme, elmetto elmo, acciar percosso
Rimbalza dall'acciaro: a brani, a squarci
Spiccansi usberghi, e sgorga atro, e fumeggia
Il sangue, e per lo ciel volano, cadono
Nembi di dardi, e tronchi d'aste, e schegge;
Quai circoli di luce, onde s'indora
Di tempestosa notte il fosco aspetto.
Non mugghiar d'oceáno, e non fracasso
D'ultimo tuono assordator del cielo
Può uguagliar quel rimbombo, ec.

L' Editore.

ricadere nella sua ordinaria situazione. Or quando un autore ci ha sollevati, o tenta di sollevarci a quello stato, se moltiplica le parole inutilmente, se ingombra e sopraccarica di vani ornamenti il sublime oggetto, che ci presenta; peggio, se vi adatta una decorazione, che degradi l' immagine principale, in quel momento egli altera il tono, rilascia la tension della mente, snerva la forza del sentimento: potrà rimanere il Bello, ma il Sublime scompare. Allorchè Cesare al nocchiero spaventato dalla tempesta, grida: *Quid times? Cæsarem vehis*; noi siam colpiti dall' ardimentosa magnanimità di un uomo, che tanta confidenza ripone nella sua causa e nella sua fortuna. Queste poche parole contengono tutto ciò che è necessario per farci una piena impressione. Lucano volle amplificare, ed esornare questo pensiero. Osservisi come quanto più vi s'aggira d'intorno, tanto più dal Sublime si allontani, infin che termini in una gonfia ed insulsa declamazione:

Sperne minas, inquit, pelagi, ventoque furenti
Trade sinum: Italiam si, cælo auctore, recusas,
Me pete. Sola tibi causa hæc est justa timoris
Victorem non nosse tuum, quem numina nunquam
Destituunt, de quo male tunc fortuna meretur,
Cum post vota venit. Medias perrumpe procellas,
Tutela secure mea. Cæli iste, fretique,
Non puppis nostræ labor est. Hanc Cæsare pressam
A fluctu defendet onus.
. . . . *Quid tanta strage paratur*
Ignoras? Quærit pelagi, cælique tumultu
Quid præstet Fortuna mihi. (1)

Phars. v. 578.

L'im-

(1) .... Sprezza pur, dice, i nembi,
E al furiar del vento apri le vele.

Se

L'importanza della semplicità e della concisione mi fa credere che la rima, se non incompatibile col Sublime, almeno sia ad esso molto pregiudicievole. La studiata eleganza del verso rimato, e le ricercate cadenze, che si corrispondono regolarmente alla fine di ogni verso, quanto bene si possono accordare coi sentimenti piacevoli, tanto indeboliscono la nativa forza del Sublime; oltrechè le parole superflue, che il poeta è spesso obbligato ad introdurre per far la rima, tendono sempre più a snervarlo.

La franchezza, la libertà, la varietà del verso sciolto è infinitamente più favorevole ad ogni genere di poesia sublime. Una pienissima prova ci vien fornita da Milton, autore, che al Sublime fu dal suo genio portato eminentemente. Tutto il primo e secondo libro del *Paradiso perduto* ne son continui esempj. Valga per tutti la seguente descrizione di Satana, che dopo la sua caduta si mostra alla testa delle schiere infernali:

> Ei fra lor di persona e portamento
> Maestevol, erto, torreggiante sta:
> Parte del lume antico il volto serba:
> Fra il tenebror raggio di gloria appare,

E

> Se dell'aure il favor ti vieta Italia,
> Il mio ti guidi. Del timor cagione
> E' che tu ignori il passegger, cui ride
> Ognor propizio il ciel, cui la fortuna
> Mal serve allor che non previene i voti.
> Va; dello scudo mio sicuro affronta
> L'alto mar procelloso. Al nostro abete
> Non minacciano i nembi: a lui fia scampo
> Cesare col suo peso...
> Non sai qual s'apparecchi alto destino
> Con sì gran strage? Di trovar procura
> Qual ben coi fiotti, e il minacciar del cielo
> La fortuna mi rechi.

Traduzione dell'Abate Cassola.

E han maestà le sue ruine istesse:
Siccome il Sole d'importuna nebbia
L'auree velato rutilanti chiome
In oriente tremulo scintilla;
O quale è allora, che per l'interposto
Della sorella sua massivo corpo
La terra adombra, e nunzio di sciagure
Fa tremare i tiranni e star pensosi.
Benchè si mostri il Condottier supremo
Di luttuose tenebre ammantato,
Pur su gli altri rifulge ec.

Mariottini. (1)

Con-

(1) Sarebbe molto a desiderare, che l'egregio Traduttore pubblicasse tutta la sua versione del *Paradiso perduto*, di cui non ha dato finora che il primo libro. (*a*)

Quanto all'opinione di Blair, che il verso sciolto sia più favorevole al Sublime che non il verso rimato, varj esempi anche in italiano addur si potrebbono, tratti massimamente da'piccoli Poemetti. Rispetto a' lunghi Poemi l'applauso che hanno avuto in Italia quelli dell'Ariosto e del Tasso in ottava-rima, e che non ha ottenuto l'*Italia liberata* del Trissino in versi sciolti, potrebbe farne dubitare. Sembra però, che la poca fortuna dell'*Italia liberata* sia da attribuirsi piuttosto a colpa dell'autore che del verso sciolto; poichè le traduzioni in versi sciolti de' Poemi d'Omero, di Virgilio, di Lucrezio, di Stazio, di Ossian, e d'altri, fatte da varj eccellenti poeti, non lasciano d'esser lette con sommo piacere e con ammirazione; e le Tragedie in versi sciolti presso di noi certamente di molto si preferiscono a quelle in versi rimati. *Il Traduttore.*

(*a*) Nel periodo di pochi anni ebbimo parecchi traduttori del Milton. Tali il Mariottini, testè accennato, ed il Pepoli, i quali però si ristrinsero ad un semplice saggio. I sigg. Luca Corner, e Silvio Martinengo, ci offrirono un'intiera traduzione. Riguardo ai secondi il pubblico non ha esitato a decidersi, e il Martinengo primeggierà a giusto dritto, finchè sorga alcuno che lo superi nell'attitudine di presentare con tinte più forti alcuni tratti ardimentosi e terribili, per cui talvolta il poema forse di soverchio grandeggia. *L'Editore.*

Concorrono qui varj fonti del Sublime. Il principale oggetto è grandissimo: è una natura superiore, caduta bensì, ma che si rialza contro alle sciagure: la grandezza dell'oggetto primario viene accresciuta dall'associarvi la maestosa idea di un Sole ecclissato: questa pittura è ombreggiata con tutte quelle immagini di mutazione, sconvolgimento, oscurità e terrore, che sì bene s'adattano al Sublime; e il tutto è espresso con uno stile ed una versificazione, facile bensì, naturale, semplice, ma magnifica.

Fra le qualità essenziali allo scriver sublime, oltre alla semplicità ed alla concisione, ho detto richiedersi ancor la forza. Questa nelle descrizioni viene in gran parte dalla stessa concisione e semplicità; ma suppone ancor qualche cosa di più; segnatamente un'accorta scelta di circostanze, che presentin l'oggetto nel suo pieno e più luminoso punto di prospettiva. Imperocchè ogni oggetto ha, per così dire, più facce, secondo le circostanze che lo attorniano; ed esso apparirà eminentemente sublime, allorchè queste circostanze saranno scelte felicemente, e tutte di gener sublime. Qui è riposta la grand'arte dello scrittore, e qui sta la massima difficoltà d'una sublime descrizione. Se dessa è troppo generale, e spogliata di circostanze, l'oggetto appare in una dubbia luce, e fa niuna o poca impressione su l'anima de' leggitori. Similmente se vi si frammischiano circostanze triviali od improprie, il tutto vien degradato.

Una tempesta, per esempio, è un oggetto sublime in natura. Ma perchè sia sublime nella descrizione non basta l'usare semplicemente le generali espressioni intorno alla sua violenza, e descriverne i comuni effetti di abbattere gli alberi e le case; convien dipingerla con tali circostanze, che empian la mente di grandi e terribili idee.

Ciò

Ciò è stato felicemente eseguito da Virgilio nel seguente tratto:

> *Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca*
> *Fulmina molitur dextra, quo maxima motu*
> *Terra tremit, fugere feræ, & mortalia corda*
> *Per gentes humilis stravit pavor: ille flagranti*
> *Aut Atho, aut Rhodopen, aut alta Ceraunia telo*
> *Dejicit.* (1)
>
> *Georg.* I.

Ogni circostanza in questa nobile descrizione è il prodotto di un'immaginazione fervida, e attonita alla grandezza dell'oggetto. Se v'ha qualche neo, egli è nelle parole che immediatamente succedono:

Ingeminant austri & densissimus imber ec.

dove mi sembra, che troppo subitamente si passi dalle precedenti sublimi immagini ad una densa pioggia, e allo spirare dell'austro; il che dimostra quanto sovente sia malagevole il calare con grazia senza sembrar di cadere.

L'alta importanza della regola ora accennata riguardo alla propria scelta delle circostanze, quando si vuole che la descrizione sia sublime, parmi non essere stata da alcuni abbastanza considerata. Ella ha però tal fondamento nella natura, che ne ren-

(1) „ Il padre Giove nel gran bujo intanto
„ Degli atri nembi assiso, di là vibra
„ Le sibilanti folgori, onde scossa
„ Trema la terra, fuggono le fiere,
„ E per le vene de' mortali scorre
„ Freddo timor che gli umilia e confonde.
„ Egli poscia col fulmine temuto
„ Od Ato fere, o Rodope, o i scoscesi
„ Acroceraunj sassi. Il lor furore
„ Doppiano gli austri, e più dirotta scende
„ La densa pioggia, ed al soffiar del vento
„ Ora gemono i boschi ed ora i liti.

rende fatale ogni trasgressione. Allorchè uno scrittore mira soltanto alla grazia e alla leggiadria, le sue descrizioni possono avere qualche improprietà, e tuttavia esser belle. Il leggitore sorpasserà qualche circostanza triviale o inopportuna: questa non formerà una diminuzione; mentre l'amena e piacevole impressione sussisterà tuttavia. Ma nel Sublime il caso è affatto diverso: una circostanza frivola, una bassa idea basta a distruggere tutto l'incanto. Ciò dipende dalla natura della commozione, che una descrizione sublime intende di eccitare, la qual non ammette mediocrità, e non può sussistere in uno stato di mezzo; ma o deve altamente trasportarci; o, se è mal eseguita, dee lasciarci fortemente rammaricati e scontenti. Noi cerchiamo allora di sollevarci collo scrittore: l'immaginazione è desta e messa in ardenza; ma nel suo volo ha bisogno d'essere sostenuta: e se in mezzo al suo sforzo è abbandonata improvvisamente, ella precipita con una caduta disgustosissima. Quando Milton nella battaglia degli Angeli li descrive in atto di svellere le montagne, e ammassarle l'una su l'altra, non v'ha in questa descrizione, come Addisson ha egregiamente osservato, niuna circostanza, che non sia propriamente sublime.

. . . . . E fin dal fondo,
Scosse e crollate pria, svelgon le fisse
Montagne con lor balze, acque e foreste,
Cui dan di piglio per lor irte chiome,
E rovesciate alto per man le portano.

Lib. VI Traduz. del Rolli.

Laddove Claudiano in un frammento sopra la guerra de' giganti ha saputo rendere buffa e ridicola l'immagine del portar le montagne, che è sì grande in sè stessa, dipingendo un de' giganti col

monte Ida sopra le spalle, e con un fiume, che da quello calando gli scorre giù per la schiena. V' ha pure in Virgilio una descrizione, che sembrami a questo riguardo meritar qualche taccia, benchè minore. Essa è quella degl' incendj dell' Etna, soggetto certamente opportunissimo ad essere da un poeta sublimemente descritto:

> . . . *Horrificis juxta tonat Ætna ruinis,*
> *Interdumque atram prorumpit ad æthera nubem,*
> *Turbine fumante piceo, & candente favilla;*
> *Attollitque globos flammarum, & sidera lambit.*
> *Interdum scopulos, avulsaque viscera montis*
> *Erigit eructans, liquefacta saxa sub auras*
> *Cum gemitu glomerat, fundoque exæstuat imo.*
> *Æneid.* III, 571.

Qui dopo varie magnifiche immagini il poeta conchiude personificando la montagna sotto a questa figura: *Eructans viscera cum gemitu*, vomitando le viscere con gemito; il che assomigliando il monte ad un ammalato, o a un ubbriaco, degrada la maestà della descrizione. Nè vale il dire, che il poeta allude alla favola del gigante Encelado sepolto sotto al monte Etna, o da' suoi moti e contorcimenti suppon derivate quelle fiere eruzioni. Egli mirava a fare una descrizione sublime; e le naturali idee eccitate da una montagna avvampante, sono assai più sublimi che il ruttare di qualsivoglia più smisurato gigante (1). Il cattivo effet-

(1) La censura dell' Autore sarebbe qui assai giusta e ragionevole, se Virgilio avesse realmente inteso di personificar la montagna, e farle vomitare le proprie viscere. Ma Virgilio non ebbe mai certamente sì strano pensiero. *Le viscere del monte, le viscere della terra* sono espressioni, che tutto giorno si usano per significare le interne parti della terra, o del monte, senza che niuno pensi perciò

fetto dell'idea qui presentata vie meglio si scorge
osservando la sconcia figura, che essa fa in un
poe-

ciò a personificare nè l'uno, nè l'altra. L'*eruttare*, trattandosi delle materie che fuori gettano i vulcani, è pur diventato oggimai un termine sì familiare, che non si ha più nemmeno per metaforico. Or che Virgilio abbia usato que' termini unicamente nel suo senso ovvio e comune, senza pensare a veruna sorta di personificazione, si scorge abbastanza dall' osservare, ch'egli non dice già che l'Etna erutti o vomiti le *proprie viscere*, ma che talvolta solleva fin anche *gli scogli*, *e le divelte viscere del monte*, *e i liquefatti sassi*, eruttandoli con gemito, cioè fuor balzandoli con suono imitante il gemito, com'è in effetto. Quella personificazione però che giustamente a Virgilio non può imputarsi, fu nella sua traduzione eseguita dal Caro, il quale con ciò appunto ha guastato un sì bel passo:

„ Ma sì d'Etna vicino, che i suoi tuoni
„ E le sue spaventevoli ruine
„ Le tempestano ognora. Esce talvolta
„ Da questo monte all'aura un'atra nube
„ Mista di nero fumo e di roventi
„ Faville, che di cenere e di pece
„ Fan turbi e groppi, ed ondeggiando a scosse
„ Vibrano ad or ad or lucide fiamme,
„ Che van lambendo a scolorir le stelle;
„ E talvolta le sue viscere stesse
„ Da se divelte, immani sassi, e scogli
„ Liquefatti e combusti al ciel vomendo,
„ Insin dal fondo romoreggia e bolle.

Il Traduttore. (*a*)

(*a*) Il Bondi ha urtato nel medesimo scoglio:
. . . . Smarriti,
E del cammino ignari a le vicine
Spiagge approdammo de' Ciclopi. E' il porto
Comodo e vasto, e dal soffiar dei venti
Difeso assai; ma de l'orribil Etna
Troppo a gl'incendj, ed al tonar vicino.
Nube talor da l'ampia bocca ei getta
Di pece mista e ceneri e faville;
E turbini di fumo, ed ignei globi
Spinge a lambir le scolorite stelle.

poema di Riccardo Blackmore, il quale per una mostruosa perversità di gusto l'ha scelta per circostanza principale nella sua descrizione; e quindi, come osserva piacevolmente il Dottor Arbuthnot nel suo Trattato dell'Arte di Cantare (*On the Art of Sinking*), ha rappresentato la montagna come in un accesso di colica: " L'Etna, e tutte l'altre ,, montagne ardenti ... con doglia gettan dintorno ,, il lor orribile vomito, e spargon la terra delle ,, squagliate lor viscere ". Tali esempi dimostrano quanto dipenda il Sublime da una giusta scelta di circostanze, e con quanta cura fuggir si debba ogni aggiunto, il qual piegando nel basso, o anche nell'ameno e scherzevole, alteri il tono della commozione.

Se or mi si chiede quai sieno i veri fonti del Sublime, io risponderò, che dappertutto cercar si debbono nella natura. Non è coll'andar a caccia di tropi, di figure, di ajuti retorici che possiamo sperar di produrlo. Per lo più egli è scevero di questi leziosi raffinamenti dell' arte. Ei dee venire spontaneo, e non ricercato, ed essere parto naturale di una forte immaginazione:

Est Deus in nobis; agitante calescimus illo (1).

Ovunque nella natura presentasi un oggetto grande e imponente, o scorgesi un atto magnanimo ed eccelso dello spirito umano, se voi potete prenderne vivamente l'impressione, ed esibirla con calore e con forza, voi dipingete il Sublime. Queste sole son le sue vere sorgenti. Per giudicare poi se in un componimento un bel tratto, che ci col-

Scogli talora e liquidi macigni,
E le divelte viscere del monte
Spande eruttando; e calcinati sassi
Alto lanciando aggruppa, e ognor dal fondo
Con fremer cupo romoreggia e bolle.

L'Editore.

(1) ,, Un Nume in noi soggiorna: egli n'accende.

colpisce, appartenga o no a questa classe, dobbiam por mente alla natura della commozione, che in noi desta; e solamente allorchè sia di quel genere elevato, solenne e maestoso, che distingue siffatto sentimento, possiam dichiararlo veracemente Sublime.

Dall'esposizione, ch'io ho fatto della natura del Sublime, chiaramente ne segue, ch'egli è un sentimento, che non si può mai lungamente protrarre. Per niuna forza di genio può la mente esser tenuta gran tempo così sollevata sopra il suo tono ordinario, che non cerchi sempre di ricadere nella sua consueta situazione: e non v'ha pure abilità d'umano scrittore, che sia bastante a fornire una serie continuata di concetti sempre sublimi. Il più che possiamo aspettare si è, che questo fuoco dell'immaginazione risplenda qualche volta, come lampo del cielo, e scompaja. In Omero ed in Milton siffatti lampi prorompono più frequentemente e con maggior luce che in altri: Shakespeare eziandio sollevasi spesse volte al vero Sublime; ma niuno è sublime perpetuamente. Alcuni vi sono ciò non ostante, i quali per una certa forza e dignità ne' loro concetti, e per una lunga successione di alte idee, che domina ne'loro componimenti, conservan sempre la mente del leggitore in un tono prossimo al Sublime; sicchè meritar possono il nome di scrittori continuamente sublimi; nella qual classe giustamente può collocarsi Demostene e Platone.

Ma quel che comunemente chiamasi Stil sublime, per ordinario è tutt'altro, nè ha col vero Sublime alcuna relazione. Alcuni immaginano che le parole magnifiche, gli accumulati epiteti, ed una certa ampollosità nelle espressioni, col sollevarsi sopra il parlare usuale e volgare, contribuiscano a formare, od anzi formino il Sublime. Or niente vi ha di più falso. In tutti gli esempi

 del-

dello scriver sublime, ch'io ho citato, nulla di ciò si ravvisa. " Facciasi, disse Iddio, la luce; e ,, la luce fu fatta"; è un tratto veramente sublime. Chi esprimere lo volesse in quello che comunemente Stile sublime vien nominato, dicendo per esempio: " Il supremo Arbitro della Natura col- ,, la possente energia di una sola parola comandò ,, alla luce di esistere ", innalzando lo stile, come acconciamente osserva Boileau, cader farebbe il pensiero. Generalmente in tutti i buoni scrittori il Sublime ne' pensieri è riposto, non già nelle parole, e quando il pensiero è nobile veramente, ama per lo più di essere esposto con una semplice e natural dignità. Rigetta bensì le espressioni basse e triviali; ma è nemico egualmente delle turgide ed affettate. Il vero segreto d'esser sublime è il dir cose grandi con poche e semplici parole. Può asseverantemente affermarsi, che i più sublimi autori sono, senza eccezione, i più semplici nel loro stile; e qualunque volta voi incontrate uno scrittore, il quale affetta una straordinaria pompa di parole, e sempre sforzasi di magnificar con epiteti il suo soggetto, v'ha luogo a sospettar con ragione che debole ne' sentimenti e' si studii di sostenersi colle sole frasi.

Lo stesso sfavorevol giudizio portar dobbiamo di tutto quel faticoso apparato, con cui alcuni scrittori introducono un passo, od una descrizione, che intendono render sublime, chiamando l'attenzione de' leggitori, invocando la loro Musa, o uscendo in generali esclamazioni su la grandezza, terribilità, o maestà dell'oggetto, che son per descrivere. Addisson nel suo *Campaign* è caduto in un errore di questo genere, ove facendosi a dipingere la battaglia di Blenheim, così incomincia:

Ma

Ma quali, o Musa, troverai tu note,
Onde cantar le furiose schiere
Strette in battaglia? Udir già parmi il suono
Tumultuoso de' tamburi, e il grido
De' vincitori ai gemiti confuso
De' moribondi ec.

Introduzioni di questo genere son vani sforzi d' uno scrittore per sollevar sè stesso e chi legge, quand' egli trova, che nella sua immaginazione langue il vigore. Son come il prendere degli spiriti artefatti per supplire alla mancanza de' naturali (1). Con questa osservazione però io non intendo di biasimare generalmente il *Campaign* di Addisson, che in molti luoghi è assai pregevole; e singolarmente la famosa comparazione del suo Eroe coll' Angelo, che cavalca su i turbini, e governa le tempeste, è un' immagine veramente sublime.

I difetti opposti al Sublime son due principalmente: il freddo, e l' ampolloso. Il freddo consiste nel degradare un oggetto o un sentimento sublime in sè stesso con un basso concetto, o con una debole e puerile descrizione. Ciò dimostra una totale mancanza, o almeno una gran povertà di genio. Abbondevoli esempi ne abbiamo, e comentati assai facetamen-

(1) Non è però da intendersi che siffatte introduzioni sien sempre biasimevoli; perocchè anzi son da lodare quando trattasi di richiamare l' attenzione del leggitore a qualche cosa che realmente lo meriti; e veggiamo, che in tali circostanze i più solenni scrittori lodevolmente le han praticate, come Virgilio innanzi di condurre Enea dentro l' Inferno: *Dii, quibus imperium est Erebi* ec. Ma sono da biasimare quando si premettono a cose di poco conto, o quando non si sa nella descrizione, che appresso viene, sostener colla debita dignità l'aspettazione eccitata. *Il Traduttore*.

mente nel *Trattato dell' Arte di Cantare*, che è fra l'opere del Decano Swist: esempi ch'egli ha tolti principalmente da Riccardo Blackmore. Uno di questi io l'ho accennato rispetto al monte Etna, e non è d'uopo citarne altri (1). L'ampolloso consiste nel portare un oggetto ordinario e triviale oltre alla sua sfera, colla pretensione di recarlo al Sublime, o nel cercar d'innalzare un oggetto sublime oltre a tutti i limiti naturali e ragionevoli. In questo errore, che è comunissimo, posson cader qualche volta anche gli scrittori di genio, perdendo di vista il vero punto del Sublime. Shakespeare, genio grande, ma scorretto, non è esente di questa taccia: Diyden, e Lee nelle loro Tragedie ne abbondano.

Ciò basti intorno al Sublime, del quale ho trattato ampiamente, perchè è uno de' pregi principali del bello scrivere, e perchè su questo punto non si trovano, per quanto io sappia, ne' Critici idee abbastanza chiare e precise.

Avanti di chiudere questa Lezione una cosa debbo avvertire, la quale mi lusingo che accennata una volta si vorrà per sempre aver presente. Essa riguarda gli esempj de' difetti o piuttosto delle imperfezioni, che, siccome ho fatto in questa Lezione, continuerò a prender sempre, qualora io possa, dagli autori di grido. Non è certo mia intenzione con questo di screditarli; anzi avrò molte occasioni di rendere a' loro pregi egual giustizia. Ma ognun sa, che non v'ha opera umana, la qual sia assolutamente perfetta. A me certamente sarebbe stato assai più facile il trarre gli esempi delle cose viziose da cattivi scrittori; ma non

(1) Lo stesso Trattato *On the Art of Sinking*, nel quale è censurato e deriso Blackmore, più sopra è attribuito al Dottore Arbuthnot. *Il Traduttore.*

non avrebbero conciliato nessuna attenzione, quando si fosser tolte da' libri, che niuno legge. Ed io spero eziandio, che il metodo da me seguito contribuirà a far che i migliori autori si leggano con vie maggiore diletto, quando si saprà acconciamente distinguere i loro difetti e i loro pregi, e si avrà un indirizzo per ammirare e imitare in essi quello soltanto, che d'ammirazione e imitazione è meritevole (1).

Le-

(1) Intorno all'argomento trattato in questa e nella precedente Lezione merita d'esser letta accuratamente la Dissertazione di Mosè Mendelsshon *Del Sublime e del Naturale nelle belle Lettere*. Dopo avere ne' *Principj generali delle Belle Lettere, e delle Belle Arti* stabilito, che il carattere, ossia l'essenza loro consiste in ,, una rappresentazione artificiosa sensibilmente perfetta " ovvero in ,, una perfezione sensibile rappresentata per mezzo dell'arte " ripone egli il Sublime nel ,, sensibilmente perfetto, atto a destare l'ammirazione ". Questa ammirazione nelle opere delle Belle Lettere e delle Belle Arti può essere di due spezie, siccome di due spezie diverse è la perfezione da esse rappresentata. Imperocchè o l'oggetto che si rappresenta è in sè stesso degno di essere ammirato; e in tal caso l'ammirazione dell'oggetto è la principale idea che ci occupa: o l'oggetto non ha in sè nulla di maraviglioso, ma il valor dell'artefice ha saputo accrescergli pregio mettendolo in una luce straordinaria; e allora l'ammirazione cade su i talenti dell'artefice. Questa divisione dà campo a decidere sino a qual segno il Sublime ammetta l'espressione ornata, e in qual caso la rifiuti. Il vero Sublime occupa talmente le facoltà dell'animo nostro, che fa scomparire tutte le idee accessorie, che potrebbero accompagnarlo. Egli è come il sole, il quale oscura col suo lume tutti gli astri minori. Quindi il Sublime di prima classe non può ammettere in verun conto gli ornamenti ricercati dell'espressione. Il sublime de'sentimenti, o l'eroico, il quale forma una spezie subalterna del sublime di primo ordine, anch'esso vuolsi esprimere con semplicità e naturalezza, per non distrar l'anima assorta in quella contemplazione, che la solleva alla maraviglia. Contraria a questa è l'amplificazione e l'ornato, cioè lo smembra-

bramento, a dir così, dell'idea sublime in accessorie idee, che sono inciampi e legami all'anima nel suo slanciarsi a quella primaria, al comprenderla tutta, ad immergersi in essa con estatico rapimento. La seconda spezie di Sublime è quella, ove l'ammirazione nostra è più per l'arte della rappresentazione, che per la cosa rappresentata: quindi versa più su l'ingegno e sul valor dell'artefice. In questa spezie di Sublime, che può consistere e ne' pensieri e nell'espressione, è libero l'artefice ad impiegare tutte le ricchezze dell'arte sua per rendere luminose quelle bellezze, che ha prodotte colla sua mente. Veggasi tutto ciò diffusamente trattato nel tomo II delle *Opere filosofiche di Mosè Mendelsshon, volgarizzate o fornite d'Annotazioni, e di Memorie spettanti alla Vita dal Dottor Francesco Pizzetti, Professore di Logica e Metafisica nella Università di Parma*, uscite recentemente dalla Reale Tipografia Parmense, da cui si è pur tratto questo breve transunto, o piuttosto cenno di quella egregia Dissertazione. *Il Traduttore.*

LEZIONE V.

Del Bello, e degli altri piaceri del Gusto.

Siccome il Sublime costituisce un particolare carattere di comporre, e forma uno de' più alti pregi dell'Eloquenza e della Poesia; così era convenevole il trattarne un po' lungamente. Gli altri piaceri del Gusto non sarà necessario che sì minutamente vengano esaminati, avendo col nostro soggetto minore relazione. Solamente sul Bello lo mi tratterrò alquanto, sì perchè l'argomento è in sè curioso, sì perchè tende di molto a migliorare il Gusto, e a scoprire il fondamento di varie di quelle cose, che danno grazia all'Eloquenza non meno che alla Poesia.

Il Bello è senza dubbio quel che dopo il Sublime fornisce all'immaginazione il maggior piacere. La sensazione ch'esso produce, da quella del Sublime è assai distinta. Ella è d'un genere più placido, più temperato, più dolce: non leva la mente sì in alto; ma l'empie di una piacevole serenità. Il sentimento del Sublime, come ho dimostrato, è troppo violento per durar lungo tempo: il piacere del Bello ammette una più lunga continuazione. Stendesi pure a maggior varietà di oggetti che non il Sublime; anzi a varietà così grande, che i sentimenti prodotti da questi oggetti differiscono notabilmente l'uno dall'altro, non sol di grado, ma ancora di genere. Quindi niun vocabolo è usato in una significazione più estesa che il Bello. E' s'applica a quasi tutti gli oggetti esterni, che piacciono alla vista o all'udito, alle varie grazie dello scrivere, a molte disposizioni dell'a-

dell'animo, e a varj oggetti pur anche di scienze meramente astratte. Noi diciamo comunemente: Un bell'albero, un bel fiore, una bella voce, un bel poema, un bel carattere morale, un bel teorema.

Da ciò possiamo argomentare, che in tanta varietà di oggetti il trovare una qualità, in cui tutti convengano, e che serva di comun fondamento a quella piacevole sensazione che tutti producono, debb'essere un'impresa assai difficile, se non probabilmente ancor vana. Gli oggetti, che diconsi belli, sono tra loro così diversi, che sembran piacere non in virtù di una qualità a tutti comune, ma per varj differenti principj. L'aggradevole commozione, che tutti eccitano, ha un non so che di somigliante; onde a tutti si dà il comun nome di Belli; ma essa nasce da diverse cagioni (1).

Varie ipotesi sono state da ingegnosi uomini immaginate per assegnare la qualità fondamentale del Bello in tutti gli oggetti. Per questa molti hanno fissato l'uniformità congiunta alla varietà; ed io pure convengo, che della bellezza di molte figure essa rende una ragione soddisfacente: ma quan-

(1) Tutte però si riducono allo stesso principio di una rappresentazione piacevole, la quale si rende tale o per una blanda impressione, che eserciti gli organi sensorj, senza offenderli o indebolirli, come avviene ne' colori e ne' suoni che diconsi belli; o per una moltiplicità d' idee contemporanee, che tutte rilevare si possano agevolmente ad un tratto, e che in conseguenza esercitin le facoltà dell'animo senza affaticarle, o per una combinazione d' impressioni e d' idee, che nel modo suddetto esercitin al tempo stesso e i sensi esterni e le facoltà interiori, (*Vedi alla fine della II Lezione*). Anzi lo stesso Sublime in questo senso non è che una spezie del Bello; e niuno certamente, incontrando in un autore un tratto sublime, si farà scrupolo di gridar *Bello*, o di chiamarlo *Un bel tratto*. *Il Trad.*

quando ci sforziamo di applicarla ad oggetti di altro genere, per esempio al colore, od al moto, troviamo tosto che più non ha luogo. Anche negli oggetti figurati non può asserirsi che la loro bellezza sia in proporzione alla loro mescolanza di uniformità e varietà, poichè molti ne piacciono come bellissimi, senza aver quasi niuna varietà, ed altri, sebben la loro soverchia varietà s' approssimi alla confusione. Lasciando adunque i sistemi da parte, quello ch'io mi propongo si è di fare l'enumerazione di varie di queste classi d' oggetti, in cui il Bello apparisce più notabilmente, e assegnare, per quanto io posso, i separati principj, da cui il loro bello dipende (a).

II

(a) Non evvi argomento, intorno al quale la filosofia delle lettere amene siasi esercitata con più di fervore. Qualora piacesse di raccogliere quanto si è detto sopra il bello, si potrebbe formare una biblioteca non picciola. S' io dovessi adottare un sistema, al che non mi sento molto inchinato, darei di buon grado la preferenza a quello del P. André. Un passo di S. Agostino gliene somministrò forse l'idea. *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*, scrisse quel luminare della Chiesa in una sua epistola, e l'unità, o vogliam dire l'armonia delle parti fra loro e col tutto, divenne per l'accademico di Caen il principio fondamentale del bello. Il nostro Autore mostra di non esserne persuaso gran fatto là dove, annoverando diversi oggetti ministri di gradevoli sensazioni, indica esservene alcuni che piacciono, quantunque non v'abbia l' indicata unità, ed altri che ugualmente solleticano, benchè si desideri l'armonia del complesso, anzi vi s' incontri una varietà così soverchia, che talvolta si avvicina alla confusione. Pone tra' primi i colori perchè semplicissimi; ma non ci offre esempi riguardo ai secondi, perchè non avrebbe potuto impegnarsi a produrne, mentre tutto ciò che spira disordine, od è complicato di troppo, stanca e non allevia lo spirito. Per altro, seguendolo nelle sue osservazioni, pare che si avvicini di molto al sistema, cui non ama soscrivere. Imperciocchè, partendo dagli obbietti semplici, e venendo ai composti, egli è d'

av-

Il colore è forse quello che offre il più semplice esempio del Bello, e da cui perciò è più opportuno che s'incominci. Qui nè varietà, nè uniformità, nè altro principio, per quel ch'io sappia, può assegnarsi per fondamento del Bello. Non possiam riferirlo ad altra cagione, fuorchè alla struttura dell'occhio, la qual ci determina a ricevere con maggior piacere certe modificazioni dei raggi della luce, che certe altre. Laonde veggiamo, che siccome gli organi sensorj variano nelle diverse persone, così ciascuna ha il suo diverso color prediletto. Egli è probabile, che l'associazione delle idee in alcuni casi abbia parte al piacere, che noi riceviam da' colori. Il verde, per esempio, può apparire più bello, perchè connesso coll'idee delle scene campestri; il bianco coll'idea dell'innocènza; l'azzurro colla serenità del cielo. Indipendentemente però da queste associazioni, quanto rispetto ai colori possiam di più osservare si è, che i più scelti per la bellezza sono generalmente piuttósto i dilicati che i forti. Di questa maniera son quelli, con cui la natura ha abbellite alcune delle sue operè, e che l'arte invano si studia d'imitare; come le penne di varj uccelli, le foglie de' fiori, e quella dolce varietà di colori, che offre il cielo al nascere e al tramontare del sole. Questi sono i migliori esempj della bellezza del colorito; e perciò in tutt'i paesi sono stati frequente argomento di poetiche descrizioni.

Dal

avviso, che questi assai più di quelli, purchè v'abbia un certo accordo di parti, tornano all'osservatore piacevoli. Lo che non altro certamente vuol dire, se non che il bello ha le sue gradazioni, che i primi elementi di esso ritrovare si possono anche negli obbietti semplici, ma ch'ei principalmente risiede dove un'armoniosa varietà si rinviene. L'*Editore*.

Dal colore passiamo alla figura, che apre più complesse e più diversificate forme del Bello. Prima di tutto ci si offre la regolarità; e per regolare figura s'intende quella che nella costruzione delle sue parti si vede formata con una certa direzione, non a capriccio. Così un circolo, un quadrato, un triangolo equilatero, un esagono piacciono all'occhio per la loro regolare costruzione. Non dobbiamo però conchiudere, che tutte le figure piacciano a proporzione della loro regolarità, nè che questa sia il solo o principal fondamento della lor bellezza. Trovasi al contrario, che una graziosa varietà è assai più possente principio del Bello; e questa perciò nelle opere destinate unicamente al piacere dell'occhio studiasi molto più che la stessa regolarità. Anzi io sono d'opinione, che la regolarità ne sembri bella principalmente, perchè ci suggerisce le idee di aggiustatezza, di convenienza, e di uso, che han sempre molto maggior connessione colle forme regolari e proporzionate, che non con quelle, le quali sembran costrutte senza niuna regola. Egli è manifesto, che la natura, la quale è fuor di dubbio l'artefice più eccellente, in tutte le sue opere di decorazione ha seguito la varietà, mostrando per la regolarità un'apparente negligenza. Fra noi le stanze, le porte, le finestre si fanno d'una regolar forma a cubi e parallelogrammi, con esatta proporzion delle parti; e così formate piacciono all'occhio, perchè essendo opere di uso, meglio corrispondono con tali figure ai fini, cui son destinate. Ma le piante, i fiori, le foglie son piene di varietà. Un canal rettilineo è un'insipida figura a paragone de' meandri de' fiumi. I coni e le piramidi sono belle; ma gli alberi crescenti nella naturale loro salvatichezza sono infinitamente più belli che quando sono acconciati in piramidi e coni. Gli appartamenti di una casa voglion

essere

essere regolari nella lor disposizione per la convenienza degli abitanti; ma un giardino, che è destinato solamente per la bellezza, sarebbe spiacevolissimo, se avesse nelle sue parti egual ordine e uniformità che una casa abitata (1).

Hogarth nella sua *Analisi del Bello* ha osservato, che le figure terminate da linee curve generalmente sono più belle che le racchiuse fra rette ed angoli. Ei fa dipendere la bellezza delle figure da due linee principalmente, e illustra e sostiene questa sua opinione con un sorprendente numero di esempj. Una di queste è la linea a onda o serpentina, che piegasi innanzi e indietro a maniera della lettera *S*. Questa viene da lui chiamata *linea della bellezza*, e mostra quanto sovente s'incontri nelle conchiglie, ne' fiori, e in altre simili opere ornate dalla natura; siccome è pure comune nelle figure disegnate da' pittori e dagli scultori per decorazione. L'altra linea, ch'ei chiama *linea della grazia*, è la stessa linea serpentina che avvolgesi intorno ad un corpo solido. Ei ne reca fra gli altri esempj le colonne e le corna spirali. In tutti gli esempj che accenna la varietà è sì manifesto principio di bellezza, che non sembra andar lontan dal vero quando asserisce, che l'arte di disegnar belle forme è quella di ben variare. Imperocchè la linea curva tanto amata da' pittori trae secondo lui il principal suo vantaggio dallo scostarsi che fa continuamente dalla nojosa regolarità della linea retta (2).

Il

(1) Di qui è la passione or sì comune pe' giardini, che chiamansi *all'Inglese*, i quali certamente per la loro varietà, e per l'imitazione della natura sono assai più aggradevoli, quando però in troppo piccolo spazio non si ammassi tanta varietà da fare confusione, o non vi s'aggiungano delle stravaganze o delle puerilità che disgustino. *Il Traduttore*.

(2) Non è però da abusarne soverchiamente, massime nell'Ar-

Il moto fornisce un'altra sorgente del Bello; perocchè ei piace per sè medesimo, e a cose eguali i corpi in moto si preferiscono sempre a que' che sono in quiete. E' però solamente un moto blando quel che appartiene alla bellezza: quando è rapido e forte, come quel d'un torrente, partecipa del Sublime. Il moto d'un augello che va spaziando per l'aria, è bellissimo: la rapidità, con cui il baleno trascorre il cielo, è magnifica e sorprendente. E qui è da osservare, che le sensazioni del Sublime e del Bello non sempre sono divise per grandi intervalli; ma possono in varie occasioni l'una all'altra avvicinarsi (1). Così un ruscelletto, che scorre placidamente, è un dei più begli oggetti della natura; ma a mano a mano che vien crescendo in un gran fiume, il Bello gradatamente perdesi nel Sublime: un giovine arboscello è un oggetto leggiadro; un'antica quercia, che occupa largo spazio dell'aria, è venerabile e maestosa; la calma d'un placido mattino è graziosa e soave, il silenzio universal della notte è altamente sublime. Ma per tornare alla bellezza del moto, si scorgerà, io credo, assai generalmente, che il moto in linea retta non è sì bello come in una direzione ondulante o tortuosa; e il moto all'alto è pure comunemente più aggradevole che al basso. Il dolce volteggiar della fiamma e del fumo ci offre l'esempio di un oggetto singolarmente pia-

nell'architettura. Il cattivo gusto introdotto nel secolo decimosettimo da Borromini, e da altri, è nato appunto dalla lor passione per le linee curve, e dall'inimicizia, che pareano aver giurato alla linea retta. *Il Traduttore*.

(1) Il principio anzi è comune, come abbiam detto, e la differenza è soltanto che la rappresentazione di un oggetto sublime fa un'impressione più forte, e quella di un oggetto leggiadro la fa più blanda e temperata. *Il Traduttore*.

piacevole; e quì la linea serpentina di M. Hogarth ricorre come principio di bellezza. Questo artista osserva pure ingegnosamente, che tutt'i moti comuni e necessarj pei bisogni della vita si eseguiscon dagli uomini, quanto si può, il più in rette linee; ma tutti quelli di grazia e d'avvenenza si fanno in linee ondulanti: osservazione non indegna dell'attenzione di quelli, che studian la grazia nell'azione e nel gesto.

Sebbene il colore, la figura, ed il moto sieno separati principj del Bello, nondimeno in parecchi oggetti s'incontrano tutti insieme, e rendon con ciò la bellezza maggiore e più complessa. Così ne' fiori, negli alberi, negli animali noi siamo dilettati al tempo stesso dalla delicatezza del colore, dalla grazia della figura, e talvolta ancora dai loro movimenti. E quantunque ciascuna di queste qualità produca una separata sensazione piacevole, pur sono in una natura così somigliante, che facilmente si uniscono e confondono in una generale percezione di bellezza, che ascriviamo a tutto l'oggetto, come a sua cagione: dico come a sua cagione, perchè il Bello si concepisce sempre da noi come una cosa inerente all'oggetto, che eccita la piacevole sensazione, come un pregio, che in lui risiede e l'investe. Forse la più completa unione di begli oggetti, che trovare si possa, è quella di una ricca scena campestre, sufficientemente variata di verdeggianti campagne, sparse di piante e di fiori, di acque correnti, di animali pascolanti. Se vi s'aggiugne qualche produzione dell'arte conveniente a siffatta scena, come un ponte con archi sopra d'un fiume, il fumo che sorge dalle capanne in mezzo alle piante, il lontano prospetto di un bell'edificio veduto al nascer del sole, allor godiamo nella più alta perfezione quella dolce, gradita, placida sensazione, che caratterizza il Bello. L'aver un occhio ed un gu-

gusto, che ben sappia discernere, e sentire la particolari bellezze di simili scene, è un requisito necessario per tutti quelli che esercitare si vogliano nelle poetiche descrizioni.

La bellezza dell'uman volto è più complessa di tutte l'altre che abbiam finora considerato. Essa inchiude la bellezza del colore, che nasce dalle tinte dilicate della carnagione, e la bellezza della figura proveniente dalle linee che formano le diverse fattezze. Ma la principale beltà del viso dipende da una certa misteriosa espressione delle qualità dell'animo; vale a dire del buon senso, del buon umore, del brio, del candore, della benivolenza, della sensibilità, e dell'altre amabili disposizioni. Come addivenga, che certa conformazione di lineamenti si associi nella nostra idea con certe morali qualità, se dall'istinto o dalla esperienza noi siam condotti a formare questa connessione, e a legger nel volto i pensieri e gli affetti dell'animo, non appartiene a noi il cercarlo, nè è pur sì facile a decidersi. Egli è fatto certo e notissimo, che quel che dà all'uman volto la più distinta bellezza è ciò che chiamasi *espressione*, ossia quell'immagine, che si concepisce ch'egli presenti dell'interne morali disposizioni.

Ciò mi guida a riflettere, che vi son certe qualità dell'animo, le quali espresse o dal volto o dalle parole o dalle azioni eccitan sempre in noi un sentimento simile a quello del Bello. V'ha due gran classi di morali qualità. L'una è dell'alte e grandi virtù, che richieggono straordinarj sforzi, e versano intorno a' pericoli e a' patimenti; come l'eroismo, la magnanimità, la fuga de' piaceri, e il disprezzo della morte. Queste, siccome ho dimostrato innanzi, eccitan nello spettatore un sentimento di sublimità e di grandezza. L'altra classe è delle sociali virtù, spezialmente di quelle che son d'un genere più soave e più gen-

 tile,

tile, come la compassione, la tenerezza, l'amicizia, la generosità. Queste risvegliano nello spettatore un senso di piacere così analogo a quel che viene prodotto dalla bellezza degli oggetti esterni, che, quantunque di più dignitosa natura, può nondimeno senza improprietà collocarsi nella medesima linea.

Una spezie di bellezza distinta dalle mentovate fin qui, nasce dalla percezione de'mezzi adattati ad un fine, o dalle parti di una cosa corrispondenti al disegno del tutto. Quando nel considerar la struttura di una pianta osserviamo, come tutte le parti, la radice, il tronco, la corteccia, le foglie sono adattate all'accrescimento e alla nutrizione del tutto; molto più quando esaminiamo tutte le parti d'un animale vivente, o riguardiamo qualche curiosa opera dell'arte, come un oriuolo, una nave, o altra macchina ingegnosa, il piacere che n'abbiamo è tutto fondato su questo sentimento del Bello. Egli è affatto differente dalla percezione del Bello prodotta dal colore, dalla figura, dalla varietà, o da altra delle cagioni surriferite. Quand'io osservo, per esempio, un oriuolo, la sua cassa, ove sia finamente scolpita e d'un vago lavoro, mi piace come bella nel primo senso, pel lucido colore, per lo squisito pulimento, per le figure ben disegnate e atteggiate; ma quando esamino la costruzione della molla e delle ruote, e lodo la bellezza dell'interno artificio, il mio piacere allor nasce dalla percezione di quell'arte mirabile, per cui tante e sì varie, e sì complicate parti fannosi tutte cospirare ad un medesimo fine.

Questo senso del Bello, proveniente dalla convenienza de'mezzi col fine, ha una estesa influenza sovra parecchie delle nostre idee. Egli è il fondamento della bellezza che scopriamo nella proporzione delle porte, delle finestre, degli archi,

chi, delle colonne, e di tutte le parti dell'architettura. Sieno pure gli ornamenti d'un edificio eleganti in sè stessi e delicati, se contrastano con questo senso della convenienza, perdono tutto il bello, e offendon l'occhio, come oggetti disaggradevoli. Le colonne spirali, a cagion d'esempio, servon senza dubbio di ornamento; ma perchè hanno un'apparenza di debolezza, sempre dispiacciono, quando se ne fa uso per sostenere una parte di fabbrica, che sia massiccia, e che sembri richiedere un più solido appoggio. Non possiam contemplare niun'opera senza esser portati da una naturale associazione d'idee a considerare il fine, cui è diretta, ed esaminare conseguentemente l'attitudine delle sue parti a questo fine. Quando la lor convenevolezza chiaramente discernesi, l'opera ha sempre qualche avvenenza; ma quando manca di convenevolezza, appar sempre deforme. Perciò questo senso di convenienza è sì possente, e tiene un sì alto grado nelle nostre percezioni, che regola in gran parte le altre idee che abbiamo della bellezza: osservazione, ch'io fo tanto più volentieri, perchè è di somma importanza, che chiunque studia il bello scrivere vi faccia grandissima attenzione. Imperocchè in un poema epico, in una storia, in una orazione, e generalmente in qualsivoglia opera d'ingegno non cerchiam sempre, come in qualunque altra cosa, la convenienza de' mezzi col fine, che l'autore si suppone aver avuto di mira. Comunque ricche sieno le sue descrizioni, o eleganti le sue figure, ciò nondimeno, se son fuor di luogo, se non son le parti adattate al tutto, se non corrispondono al proposto fine, perdono tutta la loro bellezza, anzi si cangiano in deformità. Tanto potere ha questo senso di convenevolezza, da produrre una total trasformazione di un oggetto, la cui sembianza sarebbesi avuta per bella in tutt'altra occasione.

Dopo aver ricordato tante e sì varie spezie del Bello, resta ora soltanto a favellare di quel che appartiene singolarmenteal parlare e allo scrivere, dove pur questo termine di Bello suol usarsi comunemente in un senso vago e indeterminato, applicandosi a tutto quello che piace o nello stile, o nel sentimento, da qualunque principio questo piacere derivi; sicchè un bel poema, un bel discorso nel comune linguaggio non vuol dir altro che un poema o un discorso ben fatto. In questo senso egli è chiaro, che il termine è affatto indefinito, e non assegna niuna spezie particolar di bellezza. V' ha però un altro senso alquanto più definito, in cui il Bello dello scrivere caratterizza una particolare maniera, ed è quando si applica a significare una certa grazia ed amenità nello stile o ne' sentimenti, per la quale alcuni autori si sono singolarmente distinti. In questo senso e' dinota una maniera, la qual non sia nè altamente sublime, nè fortemente appassionata, nè straordinariamente vivace; ma tale, che ecciti nel leggitore una commozione di genere placido e soave, simile a quella che vien destata dal contemplare i begli oggetti in natura; che nè troppo innalza la mente, nè troppo l'agita; ma spande sopra l'immaginazione una dolce e piacevole serenità: Addisson fra gl'Inglesi, e Fenelon tra i Francesi sono di questo carattere, e possono servir d'esempio. Virgilio parimente, sebben capace all'occasione di sollevarsi al Sublime, pur nella sua generale maniera distinguesi pel carattere della bellezza e della grazia piuttosto che per quello della sublimità. Fra gli oratori Cicerone ha più bellezza che Demostene, il cui genio interamente il portava alla forza e alla veemenza (1).

Ciò

(1) Fra i Padri della lingua italiana il Petrarca, e il Boccaccio sono distinti per la grazia, Dante per la forza. *Il Traduttore.*

Ciò basti aver detto intorno al Bello. Noi l'abbiamo delineato sotto varie forme, perchè dopo il Sublime egli è la più copiosa sorgente de' piaceri del Gusto; ed anche perchè la considerazione delle varie sembianze, e de' varj principj del Bello tende alla perfezione del Gusto in molte maniere.

Ma non col solo apparire sotto alle forme del Sublime o del Bello gli oggetti dilettano l'immaginazione; da altri principj eziandio traggon essi il potere di piacerle.

La Novità, a cagion d'esempio, è stata da Addisson e da altri scrittori meritamente ricordata a questo proposito. Un oggetto, il qual non abbia altro merito che il raccomandi, fuorchè l' essere straordinario o nuovo, per questa sola qualità produce nella mente una viva e piacevole commozione. Da ciò viene quella passione della curiosità, che sì generalmente signoreggia fra gli uomini. Gli oggetti e le idee familiari fan troppo debole impressione per fornire alle nostre facoltà un aggradevole esercizio. Gli oggetti nuovi e straordinarj risveglian la mente dal suo stato sonnacchioso col darle un vivace e piacevole impulso; e quindi nasce in gran parte il diletto, che ci porgono le finzioni e i romanzi. La sensazione prodotta dalla Novità è di una più vivace e piccante natura che quella della bellezza, ma assai più breve nella durata: perciocchè se l'oggetto non ha in sè altro pregio per trattenere la nostra attenzione, il bagliore in lui sparso dalla Novità prestamente sparisce.

Oltre la Novità l'Imitazione è un'altra sorgente de' piaceri del Gusto. Da questa hanno origine quelli, che Addisson chiama piaceri secondarj dell'immaginazione, i quali formano certamente una classe assai estesa. Imperocchè ogn' imitazione fornisce qualche piacere; nè già ci diletta soltan-

to l'imitazione degli oggetti belli o grandiosi col richiamare le originali idee della bellezza o grandezza, che questi offrono per se medesimi; ma anche quella degli oggetti che non hanno in sè nè bellezza, nè grandezza; anzi pure alcuni oggetti terribili o deformi ci piacciono, quando ci sono offerti per imitazione in una veduta secondaria e rappresentativa.

I piaceri della Melodia e dell' Armonia appartengono anch'essi al Gusto. Non v'è sensazione aggradevole, che per noi si riceva dal Bello o dal Sublime, la qual non possa aumentarsi vie più dal poter della Musica. Quindi il diletto de' poetici numeri, e di quelli ancor della prosa, benchè più sciolti e più nascosti. La vivacità, il capriccio, il ridicolo aprono similmente una gran varietà di piaceri del Gusto, affatto distinti dai ricordati finora.

Ma non occorre su questi il trattenerci per ora più lungamente. Dopo aver accennato alcuni generali principj de' piaceri del Gusto, è oggimai tempo di farne l'applicazione al subbietto nostro primario. Se mi si chiede a qual classe de' piaceri fin qui annoverai debbasi riferire quello che noi proviamo dalla Poesia, dall'Eloquenza, dal Bello scrivere, la mia risposta sarà: Non ad una, ma a tutte. Il parlare e lo scrivere dominan da ogni parte un sì largo e ricco campo, che hanno la facoltà d'offrire con somma perfezione non una sola, ma quasi tutte le spezie di quegli oggetti, che porgon piacere all'immaginazione ed al gusto, o questo piacere nasca dal Sublime o dal Bello nelle sue diverse forme, o dalla convenienza dei mezzi col fine, o dal moral sentimento, o dalla novità, o dal brio, dal capriccio, e dal ridicolo. A qualunque di questi inclini il particolar gusto d'una persona, in uno o in altro scrittore trova sempre il modo di soddisfarlo.

Que-

Questo alto potere, che ha l'Eloquenza e la Poesia di fornire al gusto e all'immaginazione un sì ampio circolo di piaceri, deriva interamente dalla maggiore attitudine, che sopra ogni altr'arte esse posseggono, all' imitare e al descrivere. Di quanti mezzi l'umano ingegno ha inventati per richiamare le immagini degli oggetti reali, e risvegliare colla rappresentazione sentimenti simili a quelli che hanno destato gli originali, niuno è sì compiuto ed esteso, come quello della parola. Coll'ajuto di questa felice invenzione non v' ha cosa nel mondo fisico o morale, che non possa rappresentarsi alla mente con colori assai forti e vivaci. Quindi è costume fra gli scrittori di Critica il parlar del discorso come della primaria fra l'arti imitative, e paragonandolo alla pittura e alla scultura, per molti riguardi a queste medesime preferirlo.

L'uso di porlo fra le arti imitative è stato prima introdotto da Aristotele nella sua *Poetica*, e d'allora in poi ha acquistato un general corso fra gli scrittori. Ma siccome è di troppa importanza nel linguaggio critico l'usar la massima precisione, io osserverò che questa maniera d'esprimersi è non del tutto accurata. Nè il discorso in generale, nè la Poesia in particolare può interamente chiamarsi un' arte imitativa. Convien distinguere fra Imitazione e Descrizione, che sono idee da non doversi confondere. L'Imitazione si eseguisce per mezzo di qualche cosa, che abbia una natural somiglianza colla cosa imitata; e perciò ella è intesa da tutti, siccome avviene nelle pitture e nelle sculture. La Descrizione all'incontro non fa che risvegliar nella mente l' idea di un oggetto per mezzo di segni arbitrarj, intesi solo da quelli che intorno al loro significato s'accordano; e tali son le parole e i caratteri della scrittura. Le parole e i caratteri non hanno alcuna natural somiglianza coll'i-

coll' idee o cogli oggetti che esprimono; ma una statua e una pittura ha una somiglianza naturale col suo archetipo. Quindi l' Imitazione e la Descrizione per lor natura assai differiscono l' una dall' altra.

Vero è, che quando un poeta, o uno storico introduce nell' opera sua persone che parlano, e cerca di rappresentare i discorsi, che queste suppongonsi aver tenuto, l' arte sua può allora più accuratamente chiamarsi imitativa; e questo è il caso di tutte le drammatiche composizioni. Ma nelle opere puramente narrative o descrittive non può con proprietà usurpar questo nome. Chi mai, per esempio, chiamerebbe la descrizione, che fa Virgilio d' una tempesta nel primo dell' *Eneide*, una vera imitazione della tempesta? Se udiam taluno parlare dell' imitazione d' una battaglia, noi pensiamo naturalmente a qualche battaglia finta, rappresentata negli esercizj militari o in teatro; niuno mai crederà ch' egl' intenda le battaglie descritte da Omero nell' *Iliade*. Consento, che l' Imitazione e la Descrizione convengono nel lor principale effetto di richiamare con segni esterni l' idee delle cose che non abbiamo presenti. Ma sebben coincidano in questo, non è da dimenticare, che i due termini non son sinonimi, che esprimono diversi mezzi di ottenere il medesimo fine, e per conseguenza che fan nella mente una diversa impressione (1).

Ma

(1) Quantunque nell' esecuzione delle parti la Poesia sia certamente descrittiva piuttosto che imitativa, pur v' ha un senso, nel quale la Poesia in generale può chiamarsi arte imitativa. Il soggetto del poeta (come ha dimostrato il Dottor Gerard nell' Appendice al suo *Saggio del Gusto*) s' intende essere un' imitazione non delle cose realmente esistenti, ma del corso della natura; vale a dire una finta rappresentazione di quegli avvenimenti e di quelle scene,

Ma comunque si consideri e la Poesia in particolare, e il discorso in generale o come imitativi, o come descrittivi, egli è evidente che tutto il loro potere di richiamar le impressioni degli oggetti reali deriva dal significato delle parole. Or siccome la loro eccellenza vien tutta da questa prima sorgente, noi da essa incominceremo per farci strada alle ulteriori nostre ricerche. Entrerò quindi nella seguente Lezione a parlar del Linguaggio; dell'origine, dei progressi e della costruzione del quale io mi propongo di trattare con qualche estensione.

LE-

he, le quali sebben non abbiano, potrebbono avere esistito, e che quindi per la lor probabilità hanno una somiglianza colla natura. Egli è verosimile, che in questo senso abbia Aristotele appellata la poesia un'arte mimica. Quanto poi l'imitazione, o la descrizione, che la poesia adopera, sia superiore al potere imitativo della pittura e della musica, è acconciamente dimostrato da Monsieur Harris nel suo *Trattato sopra la Musica, la Pittura, e la Poesia*. Il principale vantaggio, che la poesia, o il discorso in generale possiede, si è, che laddove il pittore per la natura dell'arte sua è limitato alla rappresentazione d'un sol momento, il discorso può dipingere un fatto in tutta la sua estensione. Vero è, che il momento, cui il pittore trasceglie per soggetto della sua pittura, può da lui presentarsi con più vantaggio che dal poeta o dall'oratore, in quanto ei mette dinanzi in una sola veduta tutte le minime circostanze di ciò che accade in un punto medesimo, come esse appajono nella natura; laddove il discorso è costretto ad esibirle successivamente, e per mezzo di minute particolarità, le quali corrono rischio di riuscire nojose per esser chiare, o di rimaner oscure per non essere fastidiose. Ma essendo il pittore onninamente limitato a quel momento ch'ei si è eletto, non può presentare i varj intervalli della medesima azione; e soggiace in oltre a quest'altro difetto, che può solo esibire gli oggetti quali appariscono all'occhio, e solo imperfettamente può delineare i caratteri e i sentimenti, che sono i più nobili soggetti dell'Imitazione o Descrizione. La facoltà di rappresentar questi con pieno avvantaggio dà al discorso un'alta superiorità sopra tutte le arti imitative. *L'Autore*.

LEZIONE VI.

Origine, e progressi del Linguaggio.

Terminate le osservazioni su i Piaceri del Gusto, ch'io ho inteso che servissero d'introduzione al principal oggetto di queste Lezioni, comincio ora a trattar del Linguaggio che è il fondamento di tutto il potere dell'Eloquenza. Ciò porterà una considerevole discussione; e pochi argomenti ci sono appartenenti alla bella Letteratura, che di una tale discussione sieno più meritevoli. Darò prima la storia dell'origine e dei progressi del Linguaggio dalla prima sua epoca fino ai periodi più avanzati, la quale sarà seguita da una simile storia dell'origine e dei progressi della Scrittura. Farò in seguito qualche cenno della costruzion del Linguaggio ossia de' principj della Gramatica universale (1).

Il Linguaggio in genere significa l'espressione delle nostre idee per mezzo di certi suoni articolati, che si adoperano come segni di queste idee. Per

(1) Vedi il Dottore Adamo Smith *Dissertation on the formation of Languages. Treatise on the origin and progress of Languages.* In 4. vol. Harris *Hermes, or a philosophical enquiry concerning Language and universal Grammar.* Condillac *Essai sur l'origine des connoissances humaines.* Du Marsais *Principes de Grammaire. Grammaire générale & raisonnée.* Il Presidente de Brosse *Traité de la formation méchanique des Langues.* Rousseau *Discours sur l'inégalité parmi les hommes.* Beauzée *Grammaire générale.* Batteaux *Principes de la traduction.* Warburton *Divine legation of Moses* vol. 3. Sanzio *Minerva cum notis Perizonii.* Gerard *Les vrais principes de la Langue française.*

Per suoni articolati poi s'intendono le modificazioni di voce formate col mezzo della bocca e de' varj suoi organi, che sono i denti, la lingua, le labbra e il palato. Qual naturale connessione vi abbia, e fino a qual segno, tra le idee della mente e i suoni articolati, si vedrà da quello che io dirò in appresso. Come però in qualunque sistema una siffatta naturale connessione non può appartenere che ad una piccola parte della fabbrica del Linguaggio; così in generale la connessione fra le parole e le idee può riguardarsi come arbitraria e procedente dalla convenzione degli uomini: di che un chiaro argomento si è che diverse nazioni han diversi linguaggi, ossia diverse forme di suoni articolati, da lor trascelti a comunicarsi le loro idee.

Questo metodo artificiale di comunicare l'idee noi l'abbiam ora portato alla più alta perfezione. Il Linguaggio è diventato il veicolo, per mezzo di cui le più fine e dilicate sensazioni e affezioni di un'anima possono esser trasmesse, e per così dire trasfuse in un'altra. Non solamente assegnati si sono i nomi a tutti gli oggetti che ne circondano, col qual mezzo si forma un facile e spedito commercio, per provvedere a' bisogni della vita; ma tutte le relazioni e le differenze, che passano fra questi oggetti, sono minutamente contrassegnate, sono descritti gl' invisibili sentimenti dell'animo, son rese intelligibili le più astratte nozioni, e tutte le idee che la scienza può discoprire, o l'immaginazione creare, sono distinte co' loro proprj nomi. Anzi il Linguaggio è stato recato tant'oltre che è divenuto stromento del lusso più raffinato. Non contenti della sola chiarezza, noi cerchiamo ancor l'ornamento; non soddisfatti che altri ci faccia noti i suoi concetti, vogliam di più che gli abbellisca in maniera da trattener con piacere la nostra immaginazione; nè

que-

questa domanda è pure soverchiamente difficile ad appagarsi. In tale stato noi troviamo ora il Linguaggio; e nel medesimo stato presso varie nazioni si è trovato da alcune migliaja d'anni. L'oggetto or è divenuto per noi familiare; e come l'espansione del firmamento, e gli altri prodigj della natura, cui siamo accostumati, il riguardiamo senza meraviglia.

Ma portiamo addietro il pensiero alla prima origine del Linguaggio; riflettiamo sopra i deboli principj, da cui dee aver cominciato, e sopra i molti e grandi ostacoli, che dee aver incontrato ne' suoi progressi, e troverem motivo di grandissimo stupore al mirare l'altezza, cui ora è pervenuto. Noi ammiriamo parecchie invenzioni dell' arte, ci applaudiamo d'alcune scoperte fatte negli ultimi tempi, che servono ad accrescere le cognizioni, o a rendere più gioconda la vita, e parliamo di queste come del più gran vanto dell' umana ragione. Ma certamente niuna invenzione merita sì gran maraviglia, come quella del Linguaggio, il qual nondimeno debb' essere stato un prodotto delle prime e più rozze età, se pur dee considerarsi del tutto come un'umana invenzione.

Riflettasi alle circostanze dell'uman Genere, quando le Lingue incominciarono a formarsi. Andavano gli uomini allora erranti e dispersi; non eravi società, fuorchè quella di famiglia; e la società di famiglia era pure imperfetta, poichè il lor metodo di vivere colla caccia o la pastura delle greggie dovea frequentemente separarli l'uno dall'altro. In tale stato, mentre erano gli uomini sì divisi, e sì raro il loro commercio, come mai alcuna forma di suoni o di parole potè fissarsi per generale accordo a significare le loro idee? Supposto che alcuni pochi uniti insieme dal caso o dal bisogno convenissero per qualche mezzo sopra di

certi

certi segni, con quale autorità poterono propagarsi nelle altre tribù e famiglie in modo da farne sorgere un Linguaggio? Sembra da una parte, che per fissare, e propagare una Lingua dovessero gli uomini previamente esser raccolti insieme in considerevole numero, e che la società dovesse trovarsi già molto avanzata; dall'altra pare essere stato assolutamente indispensabile, che il Linguaggio precedesse la formazione delle società. Imperocchè con quai vincoli poteva una moltitudine d'uomini essere tenuta insieme, o indotta a congiungersi per intraprendere alcuna cosa di comune interesse, ove non potessero mediante il linguaggio comunicarsi i lor bisogni e i loro pensieri (a)? Certamente in

(a) Queste riflessioni combinano a capello colle difficoltà, che l'autore del discorso sull'origine dell'ineguaglianza tra gli uomini, propose a sè stesso. E invero tali son' elleno, che per sua confessione non ci permettono di adottare verun sistema, onde risalire alla primitiva formazion delle lingue. E' questo un nuovo trionfo pei libri santi, giacchè se la filosofia non può dirci come gli uomini abbiano cominciato a parlare, è forza attenerci a quanto in quelli sta scritto, ed avere quasi direi per dimostrato, che almeno i primi elementi di un linguaggio di suoni articolati, l'opera sieno dell'autore stesso dell' uomo. L'ipotesi, non nuova, dei due fanciulli dal Ch. Traduttore nella seguente nota indicata, non è senza gravissime difficoltà, tra le quali non ha certo l'ultimo luogo la supposizione del tutto gratuita, che avessero eglino a vivere in una società permanente, e quasi direi indivisibile, estesa altresì alle generazioni venture, frutto dei primi loro accoppiamenti. Se questa convivenza non è che una semplice conghiettura, l'origine delle lingue poggia sopra una base di assai vacillante; e se altrimenti potè andare la cosa, l'edifizio tosto rovina, perchè egli tutto riposa sul principio di una perenne socievolezza. In fatti per dare alle lingue un'origine del tutto umana, è forza ammettere come dimostrato, che gli uomini abbiano formata sin dalle prime una specie di famiglia indivisibile, lo che non si può comprovare così facilmente, ove si tratti di soli filosofici ragionamenti. *L'Editore*.

in qual modo la Società abbia potuto formarsi innanzi all' invenzione delle Lingue, o le Lingue stabilirsi innanzi alla formazione della Società, son punti, che sembrano egualmente difficili a decidersi (1). E quando in oltre consideriamo quella curiosa analogia, che regna nella costruzione di quasi tutte le Lingue, e quella profonda e sottil metafisica, sopra cui tutte sono fondate, le difficoltà crescono da tutte le parti in maniera, che non pare esservi poca ragione di riportare la prima origine d' ogni Lingua ad una istruzione o ispirazione divina (2).

Ma supponendo che il Linguaggio abbia una divina origine, non possiam tuttavia supporre, che una perfetta lingua sia stata data all' uomo tutta ad un tratto (*a*). Egli è più naturale il pensare che

(1) Io mi sono ingegnato di risolvere e l'una e l' altra difficoltà nelle *Ricerche intorno all' istituzione naturale di una Società e d' una Lingua*, nelle quali ho preso a dimostrare come due fanciulli di diverso sesso abbandonati separatamente in un' isola deserta, incontrandosi s' unirebber fra loro, e instituirebbero i primi principj del Linguaggio: moltiplicandosi formerebbero la società di famiglia, e accrescerebbero i termini del lor linguaggio; e così seguitando potrebbero la Società e la Lingua ne' lor discendenti arrivare di mano in mano alla loro perfezione. Veggansi gli *Opuscoli metafisici* in seguito alle *Istituzioni di Logica*, *Metafisica*, *ed Etica*. *Il Traduttore*.

(2) Nelle anzidette *Ricerche* potrà vedersi come quella profonda e sottil Metafisica, sopra alla quale sono fondate tutte le Lingue, sia stata spontaneamente suggerita dalla natura medesima. *Il Traduttore*.

(*a*) Niente di più ragionevole. Vorrei ugualmente arridere all' opinione del dotto Traduttore, cui nella nota annessa piacque spingere alquanto la proposizione di Blair, facendosi a sostenere che Iddio non desse a' primi padri una lingua, ma la sola facoltà di crearla. Resterà a chiedere cosa egli intendesse per questa attitudine, voce astratta, e inconcludente; come non sembra molto a proposito il passo della Genesi, il quale ci lascia inferire, che

che Iddio abbia fornito a' nostri primi progenitori quel linguaggio soltanto, che conveniva alle loro attuali occorrenze, lasciando loro, come hà fatto in altre cose, la cura d'accrescerlo e migliorarlo, secondo che i loro futuri bisogni avesser richiesto (1). In conseguenza que' primi rudimenti del parlare debbon essere stati poveri e scarsi; e noi abbiamo piena libertà d'indagare in qual modo, e con quai passi il Linguaggio siasi avanzato allo stato, in cui ora lo troviamo. La storia, ch'io son per fare di questi progressi, potrà suggerir varie cose, e curiose in sè stesse, ed utili alle future nostre disquisizioni.

Se vogliamo supporre un'epoca, in cui niuna parola fosse per anche inventata o conosciuta, egli è chiaro, che gli uomini non potean avere altro mezzo di comunicare ad altri ciò che sentivano, se non colle grida delle passioni, accompagnate da que' gesti e que' movimenti, che più esprimono le passioni medesime; essendo questi i soli segni, che a tutti gli uomini detta la natura, e che sono

che Adamo in fatto possedeva una lingua, non già che la nuda attitudine di formarla ei si avesse. *L' Editore.*

(1) Secondo l'espressione della *Genesi* par che anzi si avrebbe a congetturare, che Iddio a' nostri primi progenitori abbia dato bensì la facoltà d'istituire un linguaggio, ma a lor medesimi abbia lasciato la cura d'istituirne finanche i primi principj. Imperocchè i primi elementi d'ogni Linguaggio son certamente i nomi; e questi la *Genesi* dice apertamente, non che Iddio gli abbia ad Adamo insegnati, ma che ha voluto ch'egli medesimo gl'inventasse; e che a questo effetto guidò innanzi a lui tutti gli animali, perch'ei vedesse con qual nome volea chiamarli; e che ogni vivente ebbe quindi quel nome, che a lui fu dato da Adamo: *Formatis igitur Dominus Deus de humo cunctis animantibus terræ & volatilibus cœli, adduxit ea ad Adam, ut videret quid vocaret ea; omne enim quod vocavit Adam animæ viventis, ipsum est nomen ejus.* Gen. c. 11, 19. *Il Traduttore.*

sono da tutti intesi. Chi vedesse un altro avvicinarsi ad un luogo, dov'egli avesse corso pericolo, e volesse di tal pericolo avvertirlo, nol potea fare per altro modo che mettendo quelle grida, e usando que' gesti, che sono segni del timore: come appunto farebbono anche presentemente due uomini, i quali gettati in un'isola deserta, e ignari del Linguaggio l'uno dell'altro, pur si sforzassero di farsi intendere scambievolmente. Quelle grida pertanto, che da' Gramatici chiamansi *interposti*, mandate fuori con una forte e appassionata maniera, sono state senza dubbio i primi elementi della favella.

Quando una più estesa comunicazione divenne necessaria, e cominciarono ad assegnarsi i nomi agli oggetti, in qual modo possiam noi supporre che abbiano gli uomini proceduto in questa fissazione de' nomi? Certamente imitando, quanto potevano il più, col suono del nome la natura dell' oggetto che nominavano. In quella guisa che un pittore per rappresentar l'erba adopera il color verde; così nel cominciar delle lingue chi volea dar il nome ad una cosa aspra o romorosa, impiegar doveva naturalmente un suono aspro o romoroso. Ei non potea fare altrimenti, se amava di eccitare nell' uditore l'idea della cosa che cercava d' esprimere. Il supporre, che applicati si sieno i nomi alle cose in una maniera puramente arbitraria, senza alcun fondamento o ragione, è il supporre un effetto senza la causa. Dee sempre esservi stato qualche motivo, che determinasse ad assegnare un nome piuttosto che un altro; nè possiam concepire motivo che operasse più universalmente sopra degli uomini ne' primi loro sforzi alla formazion delle lingue, che il desiderio di dipingere colle parole gli oggetti stessi in un modo più o men perfetto, secondo che gli organi vocali poteano più o meno eseguire questa imitazione.

Ogni

Ogni qual volta aveansi a nominare oggetti, in cui il suono, il romore, o il moto avesser parte, l'imitazione per mezzo delle parole era facilissima, non avendosi che ad imitare col suono della voce il suono o romore medesimo dell' oggetto. Perciò in tutte le lingue noi troviamo una moltitudine di parole evidentemente formate su questo principio. Il cuculo, per esempio, ed il grillo così son chiamati dal loro canto; e quando diciamo che il vento mormora, che il serpe fischia, che il bue mugge ec., l'analogia fra la parola e la cosa significata è sensibilissima.

Nei nomi degli oggetti, che si presentano solamente alla vista, e dove non entra romore, nè moto, molto più ne' termini esprimenti gli esseri intellettuali e morali, questa analogia sembra mancare. Alcuni dotti però sono stati d'opinione, che anche in questi casi, sebbene l' analogia diventi più oscura, non sia del tutto smarrita, e che nelle parole radicali di tutte le lingue scoprir si possa qualche corrispondenza cogli oggetti per quelle significati (*a*). Rispetto agli esseri morali e intellettuali osservan essi, che i termini, con cui s'esprimono, son derivati dai nomi degli oggetti sensibili, a cui si concepiscono analoghi; e rispetto agli oggetti sensibili pertinenti alla sola

(*a*) La cosa potè aver luogo in parecchie circostanze, ma non sempre. Imperciocchè vi poteano essere degli obbietti dipendenti dalla vista, i quali non avessero la più lontana analogia col suono delle parole, come accade in molti vocaboli delle lingue viventi. In quel caso, trattandosi di una pura convenzione, era d'uopo, che colui il quale per la prima volta servivasi di un suono articolato per dipingere un oggetto qualunque, si servisse del linguaggio del gesto, e la cosa presente accennasse ond'essere inteso da chi l'ascoltava.

L' Editore.

la vista, osservano che le loro più distintive qualità hanno certi suoni radicali atti ad esprimerli in molte lingue. La stabilità, per esempio, la fluidità, la cavità, la dolcezza, la violenza, ec. essi immaginano che sien dipinte dal suono di certe lettere o sillabe, che a queste diverse qualità degli oggetti visibili hanno qualche relazione per un'oscura somiglianza con essoloro, che gli organi della voce sono atti ad assumere. Con questo natural meccanismo essi credono, che sieno state costrutte a principio tutte le lingue, e formate le primitive radici de' loro termini principali (1).

Per quella qualunque siasi parte di verità che ha questo sistema, egli appare che il Linguaggio nella sua origine non è del tutto arbitrario. Fu quistione assai agitata fra gli antichi Stoici e Platonici, *utrum nomina sint natura, an impositione*,

quum

(1) Quel che ha portato più oltre le sue specolazioni su questo soggetto è il Presidente de Brosse nel suo *Trattato della formazione meccanica delle Lingue*. Alcune delle lettere o sillabe radicali, ch'egli suppone aver questo espressivo potere nella più parte delle lingue conosciute, sono *ST* per significare stabilità, *FL* per dinotare fluidità, *CL* per esprimere una dolce discesa, *R* un rapido moto, *C* cavità ec. Cent'anni prima di lui il Dottor Wallis nella sua *Gramatica della lingua Inglese* ha parlato di queste radici significanti, ed ha rappresentato come pregio particolare di essa lingua l'esprimere più che le altre non fanno la natura degli oggetti, cui nomina, adoperando suoni più aspri o più molli, più deboli o più forti, più oscuri o più striduli, secondo richiede l'idea che debbesi eccitare. Ei ne reca moltissimi esempj, i quali sembrano non lasciar dubbio, che le analogie de' suoni abbiano qualche influenza su la formazione delle parole. In tutte però le specolazioni di questo genere l'immaginazione ha sì largo campo, che adottare si debbono con grandissima cautela ove trattasi di formare una general teoria. *L'Autore*.

φύσει ἢ θέσει, vale a dire, se le parole sieno simboli meramente convenzionali, della cui origine non possa darsi altra ragione che il libero piacere de' primi inventori; o se v'abbia nella natura qualche principio, che abbia condotto a fissare certi nomi a certi oggetti particolari; e quei della Scuola platonica favorivano la seconda opinione (1).

Questo principio però del naturale rapporto fra le parole e gli oggetti non può applicarsi al Linguaggio che nel suo stato più semplice e primitivo; e benchè in ogni idioma alcuni avanzi se ne discoprano, vano sarebbe il ricercarlo in tutta la struttura d'alcuna lingua moderna. Imperocchè siccome in ogni nazione cresce ogni giorno la moltitudine de'termini, e il campo immenso delle lingue va sempre più riempiendosi; così le parole per mille fantastici e irregolari metodi d'invenzione e di composizione largamente deviano dal primitivo carattere delle loro radici, e perdono ogni analogia o somiglianza di suono colle cose significate. In

(1) V. Plat. in Cratylo. *Nomina, verbaque non posita fortuito, sed quadam vi & ratione naturæ facta esse, P. Nigidius in Grammaticis commentariis docet: Rem sane in philosophiæ dissertationibus celebrem. . . In eam rem multa argumenta dicit, cur videri possint verba esse naturalia potius quam arbitraria. . . Vos, inquit, cum dicimus, motu quodam oris conveniente cum ipsius verbi demonstratione utimur, & labias sensim primores emovemus, ac spiritum atque animam porro versum & ad eos quibuscum sermocinamur intendimus. At contra cum dicimus nos, neque profuse intentoque flatu vocis, neque projectis labiis pronunciamus, sed & spiritum, & labias intra nosmetipsos coercemus. Hoc idem fit & in eo quod dicimus tu & ego, & mihi & tibi. Nam sicuti cum annuimus, & abnuimus, motus quidam ille vel capitis, vel oculorum a natura rei, quam significat, non abhorret; ita in vocibus quasi gestus quidam oris & spiritus naturalis est. Eadem ratio est in græcis quoque vocibus, quam esse in nostris animadvertimus.* A. Gellius *Noctes Atticæ* lib. x, c. 4.

In tale stato noi troviamo ora il Linguaggio: le parole, quali si usan da noi, generalmente debbono considerarsi come segni arbitrarj, o d' istituzione, non come segni naturali delle idee. Non v' ha dubbio però, che quanto più risaliamo all' origine del Linguaggio, e' dee trovarsi partecipar maggiormente di una naturale espressione. E come originalmente non potea formarsi che per imitazione, così doveva essere nel primitivo suo stato più pittoresco: assai più povero bensì e circoscritto nella sfera de' suoi termini, ma più espressivo ne' suoni delle cose significate. Ciò può assumersi come un carattere del primo stato del Linguaggio in qualunque selvaggia popolazione.

Un altro carattere del Linguaggio nel suo primiero stato è la maniera, con cui le parole a principio furon dagli uomini proferite. Le interjezioni, o le grida appassionate furono, come ho dimostrato, i primi elementi del parlare. Gli uomini s' affaticavano di comunicar l' uno all' altro i lor sentimenti per mezzo di quelle grida e di quei gesti espressivi, che la natura loro insegnava. Dopo che incominciaronsi ad inventare i nomi degli oggetti, questa maniera di parlare per via di segni naturali non potè andare subitamente in disuso. Imperocchè il Linguaggio nella sua infanzia debb' essere stato povero estremamente; e in tutt' i popoli rozzi certamente vi ebbe un tempo, in cui i colloquj facevansi con assai poche parole miste di molte esclamazioni e di gesti risentiti. La poca copia di vocaboli, che a quell' epoca gli uomini possedevano, rendea lor questi ajuti assolutamente necessarj per ispiegare i loro concetti; e in quella rozzezza non avendo essi pur sempre in pronto le poche parole che conoscevano, dovean naturalmente sforzarsi di farsi intendere col variare i toni della voce, e accompagnar questi toni coi gesti più significanti. Anche a' dì nostri, quando

do uno tenta di parlare un linguaggio, cui non possegga perfettamente, ricorre a tutti questi mezzi supplementarj per rendersi più intelligibile. Lo stesso piano, secondo il quale io ho mostrato che fu il Linguaggio originalmente costrutto, cioè su la maggiore possibile analogia o somiglianza alle cose significate, dovea naturalmente condurre gli uomini a proferir le parole con maggior enfasi e forza, finchè il Linguaggio medesimo fu una spezie di pittura per mezzo de' suoni. Per tutte queste ragioni può stabilirsi come principio, che la pronunzia de' primi idiomi fu accompagnata da maggiore gesticolazione, e maggiori inflessioni di voce che quelle, che noi usiamo presentemente. Aveva allora il Linguaggio maggior azione, e teneа maggiormente del grido e del canto.

A questa maniera di favellare in su le prime diede origine il bisogno. Ma è da riflettere, che dopo esser cessato questo bisogno a misura che il Linguaggio in processo di tempo divenne più esteso e più copioso, l' antica maniera di favellare presso molte nazioni tuttor si mantenne; e quello che cominciò per necessità, continuò ad usarsi per ornamento. Le nazioni, il cui genio aveva maggior fuoco e vivacità, naturalmente sentironsi inclinate ad una maniera di conversare, che tanto piaceva alla loro immaginazione; perocchè un'immaginazione fervida propende sempre a metter fuori nel discorso e grande azione e grande varietà di toni. Con questo principio il Dottor Warburton rende conto del tanto parlare per via di azione che noi troviam ne' Profeti del vecchio Testamento; come quando Geremia rompe le stoviglie del vasajo alla presenza del popolo, getta un libro nell'Eufrate, si mette catene e gioghi, porta fuori le masserizie della sua casa; tutte le quali cose egli crede che fosser maniere d' espressione assai naturali in quell'età, in cui gli uomini erano tan-

to avvezzi a spiegarsi coll'azione e co' gesti. In simil modo fra i popoli dell' America Settentrionale molto usati trovaronsi certi moti e certe azioni per dichiarare i lor sentimenti nelle maggiori occasioni; e per via di cordicelle e di nodi e di pendagli, che si mandavano scambievolmente, così erano avvezzi a spiegar i loro pensieri, come colle parole.

Per ciò che spetta alle inflessioni della voce, son queste sì naturali, che ad alcune nazioni è sembrato più facile l'esprimere diverse idee col variare il tono della pronunzia della stessa parola, che l'inventar per ciascuna idea parole diverse. Tale è la pratica segnatamente de' Cinesi. Il numero de' termini nella lor lingua dicesi non esser grande (1), ma nel parlare essi varian ciascuno de' loro vocaboli in cinque toni diversi, per cui fanno che lo stesso vocabolo significhi cinque diverse idee. Ciò deve alla lor favella dar molta apparenza di canto, perocchè è certo, che quelle inflessioni di voce, le quali nell'infanzia del Linguaggio non erano che grida aspre e dissonanti, a misura che le lingue si vennero dirozzando cangiaronsi in suoni più dolci e più musicali; onde poi si è formata quella che chiamasi prosodia delle lingue.

Questa pronunzia musicale accompagnata da' gesti fu conservata assaissimo ancor da' Greci e da' Latini, senza di che non potrebbersi intendere varj passi dei Classici, che riferisconsi a' pubblici ragionamenti, o ai teatrali spettacoli degli antichi. Da varie circostanze apparisce, che la prosodia de' Greci e de' Latini fu recata assai più oltre che la nostra non è, ossia ch'essi parlavano con maggiori

(1) Secondo alcuni il numero de' vocaboli nella lingua Cinese si riduce a trecento trenta monosillabi. *Il Traduttore.*

ri e più forti inflessioni di voce che noi. La quantità nelle loro sillabe era assai più determinata che in alcun moderno Linguaggio, e assai più sensibile si rendeva all'orecchio. Oltre alla quantità, ossia alla differenza delle brevi e delle lunghe, la maggior parte delle lor sillabe aveano pure gli accenti acuto, grave e circonflesso; l'uso de' quali accenti noi abbiam ora perduto; ma sappiamo che determinavan la voce del parlatore ad alzarsi o ad abbassarsi. La nostra moderna pronunzia sarebbe loro sembrata una languida monotonia. La declamazione de' latini oratori, e la pronunzia de' loro attori sopra le scene accostavasi alla natura del recitativo in musica, e potea segnarsi colle note, e accompagnarsi dagl' istromenti, come molti eruditi han pienamente dimostrato. E se ciò avveniva fra' Romani, molto più dee dirsi de' Greci, i quali si sa che erano molto più portati alla musica, e maggior attenzione poneano ai toni ed alla pronunzia in ogni pubblica recita o aringa. Quindi Aristotele nella sua *Poetica* considera la musica della tragedia come una delle parti più essenziali.

Lo stesso era de' gesti; poichè osserviamo che i toni forti, e i gesti animati van sempre congiunti insieme. L'azione, sì degli Oratori che degli Attori, nella Grecia ed in Roma era assai più veemente di quella, a cui noi siamo accostumati. Roscio a noi sembrerebbe un frenetico. Il gesto era di tal conseguenza sopra l'antico teatro, che v'ha ragione di credere, che in certe occasioni la parte che parlava, e quella che gestiva fosser divise; il che secondo le nostre idee or formerebbe una strana rappresentazione. Sappiamo pure da Cicerone, che v' ebbe una gara fra lui e Roscio, se egli fosse capace di esprimere un sentimento con maggior varietà di frasi, o Roscio con maggior varietà di gesti intelligibili e significanti. Da ultimo il gesto venne ad impossessarsi del teatro in-

interamente; perciocchè sotto gl' imperj di Augusto e di Tiberio il più gradito trattenimento del pubblico era la pantomima, che eseguivasi totalmente colla muta gesticolazione. Il popolo era commosso e intenerito da questa egualmente che dalle tragedie; e la passione pur ne divenne sì forte, che far si dovettero delle leggi per distornare i Senatori dallo studio dell' arte pantomimica. Or ben è vero, che nelle declamazioni e nelle recite teatrali il tono ed il gesto sono portati più oltre che nel comune discorso: ma è certo altresì, che la maniera de' pubblici ragionamenti in ogni paese ha sempre qualche proporzione con quella, che usasi nel conversare ordinario; e la forte e veemente maniera, ch' io ho ricordato, non avrebbe certamente potuto piacere ad una nazione, i cui toni e gesti fossero stati nel discorrere così languidi, come sono ora i nostri.

Allorchè i barbari del Settentrione si sparsero sopra il Romano Impero, quelle più fredde e più ottuse genti non ritennero gli accenti, i toni ed i gesti, che il bisogno avea introdotto a principio, e il costume e il calor dell' immaginazione avea poi mantenuto sì lungo tempo nel greco e nel latino parlare. Come la lingua latina perdettesi ne' loro idiomi, così il carattere del Discorso e della Pronunzia incominciò a cangiarsi per tutta l' Europa. Più non si pose la medesima attenzione alla musica del parlare, o alla pompa dell' oratoria declamazione, e dell' azion teatrale. Tanto la famigliare conversazione, quanto le pubbliche aringhe divenner più semplici e piane, come pur sono presentemente, senza l' entusiastica mescolanza di toni e di gesti che distinguevano le antiche nazioni. Al risorgimento delle lettere il Linguaggio era già sì alterato, e le maniere del popolo sì differenti, che non fu più agevole l' intendere ciò che gli antichi hanno detto riguardo alla lor de-

declamazione ed ai loro spettacoli. La nostra posata maniera di favellare esprime le passioni con sufficiente energia, per mover quelli che non sono accostumati ad una maniera più veemente. Ma non v'ha dubbio che i toni più variati, e i più animati movimenti mostrano un sentire più fervido; e perciò eziandio nelle lingue moderne la prosodia del parlare partecipa più della musica a proporzione della maggiore vivacità e sensibilità della nazione. Un Francese nel favellare varia più d'un Inglese gli accenti ed i gesti; e un Italiano assai più d'amendue. La Pronunzia musicale ed il Gesto espressivo sono a questi giorni il distintivo dell'Italia.

Dalla Pronunzia passiamo a considerare qual fosse lo Stile nelle prime età delle lingue, e a vedere di questo pure i progressi. Siccome il modo, con cui gli uomini dapprincipio proferivano le parole, e ne'loro colloquj s'intertenevano, era forte ed espressivo, avvalorando colle grida e coi gesti le lor mal espresse idee; così il linguaggio che usavano non poteva non esser pieno di figure e di metafore; poco corretto bensì, ma gagliardo e pittoresco.

A primo aspetto talun potrebbe supporre, che quei modi d' espressione che sono detti figure, sieno un raffinamento dell' arte; che non sieno stati inventati se non dopo che il Linguaggio fu arrivato al più alto suo grado, e la Società pienamente ingentilita; e che allora soltanto sieno state dagli oratori e da' retori immaginate: ma il fatto è tutto al contrario, e gli uomini mai non usarono nel lor favellare tante figure, come quando appena avevano qualche parola per esprimere i lor sentimenti. Imperocchè la mancanza in primo luogo di nomi proprj per ogni oggetto gli obbligava ad usare lo stesso nome per molti; e quindi ad esprimersi per via di similitudini, di meta-

fo-

fore, di allusioni, e di tutte quelle altre sostituite forme di dire, che rendono il Linguaggio figurato. In secondo luogo, siccome gli oggetti, di cui favellavano più comunemente, erano gli oggetti sensibili e materiali che avean dintorno; così a questi dovettero imporre i nomi assai tempo prima che inventassero i termini, per significare le disposizioni dell'animo, o alcuna spezie di morale e intellettuale idea. Perciò essendo il primo linguaggio intieramente composto di vocaboli rappresentanti gli oggetti sensibili, divenne per necessità estremamente metaforico. Imperocchè a significare alcun desiderio, o passione, o atto qualunque siasi della mente, non avendo espressione precisa che lor fosse propria, erano necessitati a dipingere l'interna affezione o passione coll' alludere a quegli oggetti sensibili, che avean con essa maggiore relazione, e che rendere la potessero in qualche modo visibile agli altri.

Ma non fu la sola necessità che diede origine a questo Stil figurato: altre circostanze pur anche in quelle prime età vi concorsero. Nell' infanzia di tutte le società gli uomini sono assaissimo dominati dall'immaginazione e dalle passioni. Essi vivon divisi e dispersi, non sono informati del corso ordinario degli avvenimenti; incontrano ogni giorno oggetti nuovi e stranieri. Il timore, la sorpresa, la maraviglia, lo stupore sono le passioni più frequenti. Il loro linguaggio dee partecipar necessariamente di questo carattere del loro animo; debbon esser inclinati all'esagerazione e all' iperbole; debbon esser portati al descrivere ogni cosa coi più forti colori e colle più veementi espressioni assai più di coloro, i quali vivono nelle colte società, ove l'immaginazione è più castigata, più temperate le passioni, e in cui una maggiore esperienza rende gli oggetti della vita più familiari. La stessa maniera, con cui i primi

uomini proferivano le parole, ho già detto che grande influenza dee aver avuto sul loro Stile. Imperocchè ovunque le forti esclamazioni e i toni e gesti risentiti entran molto nel favellare, l'immaginazione è sempre più esercitata, è tenuta più desta e vivace; e operando sopra lo Stile, più lo rinforza e ravviva.

Questi ragionamenti son confermati da fatti indubitabili. Lo Stile di tutte le nazioni, finchè si trovano nel primo rozzo periodo della società, è ognor pieno di figure, e pittoresco al sommo grado. Un esempio decisivo ne abbiamo nelle lingue americane, le quali si sa per autentiche relazioni essere figurate all'eccesso. Gl'Irochesi e gli Illinesi conchiudono i lor trattati e le loro convenzioni con metafore più ardite, e con maggior pompa di stile di quella che noi usiamo nelle poetiche produzioni (1).

Un

(1) Così, per recare un esempio dello Stil singolare di questi popoli, allorchè le cinque nazioni del Canadà vennero cogl'Inglesi ad un Trattato di pace, si espressero per mezzo de'loro Capi nella seguente maniera: „ Noi „ siamo felici d'aver sepolta sotterra la rossa scure, che „ tante volte è stata tinta del sangue de' nostri fratelli. „ Ora in questa rocca noi sotterriamo la scure, e pian- „ tiamo l'albero della pace. Noi piantiamo un albero, „ la cui cima arriverà al sole, e i rami si stenderanno in „ modo, che si vedranno assai di lontano. Possa l'au- „ mento suo non esser mai soffocato, nè impedito; ma „ ombreggi colle sue frondi il vostro paese ed il nostro. „ Rendiamo ferme le sue radici, e stendiamole fino alle „ più rimote vostre Colonie. Se i Francesi verranno per „ crollare quest'albero, noi il conosceremo dal moto del- „ le sue radici, che giungono entro alle nostre terre. Per- „ mettaci il Grande Spirito di riposare tranquillamente „ sopra le nostre stuoje, nè più disotterrare la scure per „ tagliar l'albero della pace! Si assodi e s'induri la terra „ là dove quella è sepolta. Scorra sopra di questa terra „ una gran corrente per lavarne il male, e via portarlo

„ dal-

Un altro esempio rimarchevole è lo Stile del vecchio Testamento, pieno d'allusioni agli oggetti sensibili. L'iniquità si esprime con un panno lordo e macchiato; la miseria col ber la coppa dello stupore; i vani tentativi col nutrirsi di ceneri; la prosperità colla fiaccola del Signore splendente sul nostro capo; e così in altri innumerabili esempj. Quindi noi siam costumati di dare a questa sorta di Stile il nome di Stile orientale, credendolo proprio soltanto de' popoli orientali; mentre dallo Stile americano, e da molte altre prove chiaramente apparisce, che non è stato particolare a verun popolo o clima, ma comune a tutte le nazioni in certe epoche della Società e del Linguaggio.

Da ciò possiamo aver qualche lume su l'apparente paradosso, che la poesia sia stata più antica della prosa. Io avrò occasione di discutere pienamente questo articolo ove tratterò della natura e dell'origine della poesia. Ora basta osservare, che da quanto si è detto rilevasi chiaramente, che lo Stil d'ogni Linguaggio debb'essere stato originariamente poetico, cioè fortemente colorito di quell'entusiasmo, e di quelle espressioni pittoresche e metaforiche, le quali distinguono la poesia.

A misura che il Linguaggio coll'avanzarsi comin-

„ dalla nostra veduta e rimembranza.. Il fuoco, che arse „ per lungo tempo nell'Albany, ora è spento. Il sanguinoso letto è lavato, asciugate sono le lagrime dagli occhi nostri. Or noi rinnoviamo la catena dell'amicizia. „ Possa ella mantenersi lucida, e pura come l'argento: „ nè mai contragga veruna ruggine, e niuno mai cerchi „ di scioglier da quella il suo braccio". Questi tratti sono cavati dalla *Storia delle cinque Nazioni Indiane* scritta da Cadwallader Colden, ove consta dagli autentici documenti, ch'egli produce, che tale è il genuino loro stile. *L'Autore*.

minciò a diventare più copioso, venne perdendo gradatamente quello Stil figurato, che fu il suo primo carattere. Allorchè gli uomini si trovaron forniti di nomi proprj e familiari per tutti gli oggetti, così sensibili, come morali, non furono più costretti ad usare tante circonlocuzioni. Lo Stile divenne più preciso, e per conseguenza più semplice. Anche l'immaginazione a mano a mano che la Società inoltravasi, ebbe minore influenza sopra degli uomini. La veemente maniera di parlare per toni e gesti diventò meno universale. Fu più esercitato l'intelletto, e meno la fantasia. Col rendersi più esteso e frequente il conversare degli uomini, la chiarezza dello Stile, onde meglio comunicar l'uno all'altro i proprj sentimenti, fu il principale oggetto della loro attenzione. I filosofi in vece de poeti diventarono i maestri degli uomini; e nel lor ragionare sopra i diversi argomenti introdussero quello Stil più semplice e piano, che chiamiam Prosa. Fra i Greci Ferecide di Sciro, maestro di Pitagora, si dice essere stato il primo che in questo senso abbia composto e scritto in prosa. L'antica maniera di favellare poetica e metaforica fu allora sbandita dal comun conversare, e riserbata per quelle occasioni soltanto, in cui di proposito studiavasi l'ornamento.

Io ho seguita la storia del Linguaggio per alcune di quelle variazioni, a cui fu soggetto; l'ho considerato nella prima struttura e composizione delle parole, nella maniera del pronunziarle, e nello stile e carattere del parlare: mi rimane a considerarlo sott'altro aspetto, riguardo all'ordine ed alla disposizione delle parole, dove troveremo, ch'ebbe luogo un progresso simile a quello che ho fin qui procurato di rischiarare.

LE-

LEZIONE VII.

Origine, e progressi del Linguaggio, e della Scrittura.

Allorchè poniam mente all' ordine, con cui le parole sono disposte in una sentenza o proposizione, troviamo assai notabile differenza fra le antiche lingue e le moderne. Una tale considerazione servirà a sviluppare vie più il genio delle Lingue, e a mostrar le cagioni di quelle alterazioni, a cui nel progresso delle Società sono state soggette.

Per meglio intendere la natura delle alterazioni, di cui ora parlo, ritorniamo a' principj del Linguaggio. Figuriamoci un Selvaggio, che vegga un frutto, il quale ecciti il suo desiderio, e che chiegga a un altro di darglielo. Supponendo che questo Selvaggio non avesse ancor l'uso della favella, e' si studierebbe di farsi intendere col fissarsi vivamente all'oggetto desiderato, e mandare al tempo stesso un qualche appassionato grido; e supponendo ch' egli avesse di già acquistato l'uso della parola, la prima ch' egli farebbesi a proferire, naturalmente sarebbe il nome del bramato oggetto. Non si esprimerebbe adunque, secondo la nostra costruzione, *Dammi il frutto*, ma secondo la costruzione latina, *Fructum da mihi*. Imperocchè la sua attenzione è interamente rivolta al frutto: questo per lui è stato l' idea eccitante, l' oggetto che lo ha mosso a parlare, e conseguentemente debb' essere il primo a nominarsi. Una tale costruzione altro non è che mettere in parole il gesto, che la natura al Selvaggio ha inse-

segnato prima ch'egli sapesse parlare; e quindi si può fissare per certo, che più facilmente quest'ordine ei seguirebbe.

Accostumati ad un diverso metodo di dispor le parole, noi chiamiamo ora quest'ordine un'inversione, e lo riguardiamo come una disposizione non naturale e forzata. Ma quantunque non sia forse il più logico, è però in un aspetto l'ordine più naturale, perchè suggerito dall'immaginazione e dal desiderio, che sempre ci spingono a nominare l'oggetto loro in primo luogo. Noi possiam quindi conchiudere *a priori*, che questo era l'ordine, in cui le parole più comunemente si collocavano al cominciar delle Lingue; e perciò veggiamo che in quest'ordine appunto sono esse disposte nelle Lingue più antiche, siccome nella greca e nella latina, e dicesi anche nella russa, nell'illirica e in varie lingue americane.

Nel greco e nel latino idioma la costruzione più ordinaria è quella di metter a capo della sentenza quella parola, ch'esprime l'oggetto principale del discorso, unitamente alle sue circostanze; indi la persona o la cosa, che agisce su quell'oggetto. Così Sallustio, paragonando insieme l'animo e il corpo, dice: *Animi imperio, corporis servitio magis utimur*; il qual ordine certamente rende la sentenza più viva e più vibrata che esponendola alla nostra maniera: „ Noi facciam uso „ maggiore dell'impero rispetto all'animo, e del „ servigio rispetto al corpo". L'ordin latino soddisfa assai meglio alla rapidità dell'immaginazione, che naturalmente corre al principale oggetto; e nominatolo, mette in vista successivamente tutto il resto della sentenza. Così pure in poesia:

Justum & tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium,
Non vultus instantis tyranni
Mente quatit solida &c. (1).
Orazio lib. III, Od. III.

Ogni persona di gusto dee sentire, che qui le parole sono disposte in maniera più convenevole al luogo che tengono i diversi oggetti nella fantasia, di quel che faccia la nostra Costruzione, la quale vorrebbe, che *justum & tenacem propositi virum*, benchè sia indubitatamente l'oggetto primario, fosse posto nell'ultimo luogo.

Ho detto, che nel greco e nel latino idioma la comune disposizione è quella di metter prima ciò che ferisce maggiormente l'immaginazione di chi parla. Non pretendo però che ciò sia senza eccezione. Qualche volta il riguardo all'armonia del periodo richiede un ordine differente, e in idiomi suscettibili di tanta musicale bellezza, e pronunziati con tanti toni e tante modulazioni, come eran quelli, l'armonia de' periodi era una cosa diligentemente studiata. Qualche volta ancora l'attenzione alla chiarezza, alla forza, o all'artificiosa sospensione del sentimento altera quest'ordine, e produce tali varietà nella Costruzione, che non è facile il ridurle ad alcun principio. Ma in generale il carattere e l'indole delle più antiche lingue si era di dare alla collocazione delle parole tal

(1) L'uom di giustizia amante,
E di costanza armato,
Ne' suoi decreti immobile persiste.
D'un popolo ignorante
All'ardore insensato,
Che al mal lo spinge, indomito resiste.
Resiste dei tiranni al fiero aspetto ec.
Traduzione dell' Abate Venini.

tal libertà, che prendere si potesse quell' ordine qualunque, che più aggradisse all' immaginazione del dicitore. L'ebraica però forma qui un'eccezione; poichè, sebbene non affatto priva d'inversioni, pur le usa meno frequentemente, e più s' accosta alla nostra Costruzione che alla greca o alla latina.

Tutte le moderne lingue d'Europa hanno adottato una Costruzione diversa dall' antica. Ne' componimenti prosaici le parole hanno per lo più un ordine fisso, che può chiamarsi ordine intellettuale. Nel primo luogo della sentenza si mette la persona, o la cosa che parla o agisce; poscia la sua azione; e in ultimo luogo l' oggetto di questa azione. Di maniera che le idee si fan succedere l'una all'altra, non secondo il grado d'importanza che i diversi oggetti han nella immaginazione, ma secondo l'ordine della natura e del tempo. Un moderno scrittore, che far volesse un ringraziamento e un elogio ad un gran personaggio, comincerebbe: „ Io non posso per alcun modo „ passare sotto silenzio tanta mansuetudine, tanto „ inusitata e inaudita clemenza, e tanta modera„ zione nella somma podestà di tutte le cose"; dove abbiam prima la persona che parla, *io*; poi ciò che essa fa, *non posso passare sotto silenzio*; e per l'ultimo l'oggetto che a ciò la move, *la mansuetudine*, *la clemenza*, *la moderazione*. Cicerone, da cui abbiamo tradotto queste parole, rovescia affatto un tal ordine, cominciando dall' idea che move l'animo di chi parla, e terminando col parlatore e la sua azione: *Tantam mansuetudinem, tam inusitatam inauditamque clementiam, tantumque in summa potestate rerum omnium modum tacitus nullo modo prœterire possum* (1).

La

(1) *Orat. pro Martello.*

La seconda Costruzione è più animata, la prima più chiara e distinta. I latini generalmente sponeano le parole secondo l'ordine, con cui le idee nascevano nella mente del dicitore: noi le disponiamo secondo l'ordine, con cui l'intelletto le regola, per essere successivamente presentate all'altrui considerazione. Laonde se la chiarezza nella comunicazione dell'idee vuolsi riguardare come uno de' principali scopi del discorso, la nostra Costruzione in tal caso può dirsi effetto di un maggior raffinamento nell'arte del parlare.

Nella poesia però, dove si suppone che noi ci alziamo sopra lo stile ordinario, e parliamo il linguaggio della fantasia e della passione, la Costruzione non è così limitata, e un po' più di libertà si concede alle inversioni. Ma anche in questa una tal libertà è più ristretta che negli antichi idiomi. La francese è la più determinata di tutte nell'ordine delle sue parole, e ammette minori inversioni, così nella prosa, come nella poesia: l'inglese ne ammette di più; ma gl'Italiani son quelli, che in ciò più ritengono dell'antico carattere, sebbene a spese talvolta della chiarezza in quegli autori, che troppo si dilettano di così fatte trasposizioni.

E qui giova pur osservare, che nella struttura di quasi tutte le lingue moderne v'ha una circostanza, la quale necessariamente limita in molta parte la loro Costruzione a una serie determinata. Mancano esse di quelle varie terminazioni, che nel greco e nel latino distinguevano i varj casi dei nomi, e che perciò indicavano in una sentenza le vicendevoli relazioni delle diverse parole, benchè queste fosser disgiunte, e collocate in diverse parti della proposizione. L'effetto di questa mancanza, di cui nella seguente Lezione avrò occasione di parlar più a lungo, si è, che noi al presente non abbiam quasi altro mezzo per indicare la stret-

stretta unione di due parole, se non quello di collocarle vicine una all'altra. I latini, per esempio, poteano con proprietà esprimersi nel seguente modo:

Extinctum Nymphae crudeli funere Daphnim
Flebant.

Virg. Egl. IV.

perchè *extinctum*, e *Daphnim* essendo amendue nel caso accusativo, mostravano che l'aggettivo e il sostantivo andavan d'accordo, sebben collocati alle due estremità del verso; e che amendue eran retti dal verbo attivo *flebant*, di cui il nominativo *Nymphae* è apertamente il soggetto. Ma se noi traducessimo letteralmente: " Estinto le Ninfe da „ crudel morte Dafni piangevano", il senso diverrebbe tutto intralciato ed oscuro.

Per l'uso, che in quasi tutte le antiche lingue fu introdotto, di variare moltissimo le terminazioni de' nomi e de' verbi, e con ciò indicarne la concordanza e il reggimento, godevan esse di tanta libertà nelle trasposizioni, e poteano ordinar le parole nel modo che più aggradisse all'immaginazione o all'orecchio. Quando il linguaggio venne ad esser cambiato da' popoli settentrionali, che occuparono il Romano Impero, questi soppressero i casi de' nomi, e molte terminazioni de' verbi con tanto maggiore facilità, quanto essi meno apprezzavano il vantaggio, che nasce da tale costruzione. Essi faceano attenzione soltanto alla chiarezza e alla copia delle espressioni; non badavano molto all'armonia de' suoni; e non cercavano di piacere all'immaginazione coll'artificiosa collocazione delle parole. Studiavan soltanto di esprimersi in maniera da presentare agli altri le loro idee nell'ordine più distinto e più intelligibile. E quindi è, che le lingue moderne, se

per la troppo semplice disposizione delle parole posseggono minor armonia, minor bellezza, e minor forza che la greca e la latina, per l'intelligenza però sono assai più facili e piane.

Quel che ho esposto sin qui intorno ai progressi del Linguaggio, e all'indole sua, dà luogo a varie non men utili che curiose osservazioni. E ne risulta, che il Linguaggio a principio fu povero di parole, ma imitativo e pittoresco ne' loro suoni, ed espressivo nella maniera di pronunziarli con toni e gesti significanti; che lo stile fu figurato e poetico, e la costruzione immaginosa e vivace; che ne' successivi cangiamenti, che il Linguaggio ha subìto a misura che la società avanzavasi, l'intelletto ha guadagnato terreno sopra l'immaginazione. Il progresso del Linguaggio in questa parte assomigliasi a quel dell'età nella vita umana. L'immaginazione nella giovinezza è più fervida e vigorosa: col crescer degli anni l'immaginazion si raffredda, e l'intelletto maturasi. Per simil modo il Linguaggio avanzandosi dalla sterilità alla copia, è passato dalla vivacità all'accuratezza, dal fuoco e dall'entusiasmo alla freddezza ed alla precisione. I caratteri del primo Linguaggio, vale a dire suoni rappresentativi, toni e gesti veementi, stil figurato, costruzione inversa, tutti erano legati insieme, tutti influivano scambievolmente l'uno su l'altro, e tutti han fatto luogo gradatamente a' suoni arbitrarj, alla posata pronunzia, allo stil semplice, alla piana costruzione. Perciò ne' tempi moderni il Linguaggio è divenuto bensì più corretto ed accurato, ma meno animato e robusto: nell'antico suo stato era più favorevole alla poesia e all'eloquenza; nel presente alla ragione ed alla filosofia.

Dall'esposizione di quanto v'era di più importante circa l'origine ed i progressi del favellare, vengo ora a quei dello Scrivere, che in secondo luo-

luogo richieggono le nostre osservazioni; benchè non domandino una sì piena discussione come i precedenti.

Dopo il parlare è certamente lo Scrivere la più util arte, che si possegga dagli uomini. Nell'ordine del tempo egli è chiaro, che questa è stata posteriore. Gli uomini dapprincipio non pensarono che a comunicarsi i lor sentimenti col mezzo de'suoni che proferivano quando uno all'altro era presente; poscia immaginarono quest' altro metodo di vicendevole comunicazione anche in assenza, col presentare alla vista i segni o caratteri, che noi chiamiamo Scrittura.

I caratteri della Scrittura sono di due spezie: altri son segni delle cose, ed altri delle parole. Della prima spezie son le pitture, i geroglifici, ed i simboli usati dalle antiche nazioni: della seconda sono le lettere dell'alfabeto adoperate presentemente da tutti gli Europei. Queste due spezie di Scrittura sono tra loro essenzialmente distinte.

Le pitture sono state senza dubbio il primo saggio dell'arte di scrivere. L'imitazione è agli uomini sì naturale, che in tutte le età, e presso tutte le nazioni varj metodi si sono introdotti di copiare o disegnare la somiglianza degli oggetti sensibili. Questi metodi presto furon dagli uomini impiegati per dare altrui in distanza una qualche imperfetta contezza di quanto avveniva, o per conservare la memoria de' fatti, che amavano di rammentare. Così per significare, che un uomo aveva ucciso un altro, disegnavano la figura d'un uomo disteso a terra, e d'un altro stante sopra di lui coll' arma micidiale. Quando l' America fu scoperta, questa era la sola spezie di Scrittura conosciuta nel Messico. Per mezzo di pitture storiche dicesi che i Messicani abbian trasmesso la memoria de' più importanti avvenimenti del loro

Impero. Questi però non potean essere che ricordi assai imperfetti; e le nazioni, che non ne aveano d'altra spezie, esser doveano assai rozze e grossolane. Imperocchè le pitture non possono rappresentare che gli avvenimenti esteriori, non ne possono mostrar la connessione, nè descrivere le qualità, che non son visibili all'occhio, nè dare veruna idea delle operazioni dell'animo, nè esprimere le parole.

Per supplire in qualche parte a questo difetto nacque in processo di tempo l'invenzione, che fu chiamata de' Caratteri geroglifici, che riguardare si debbono come il secondo passo nell'arte di Scrivere. I geroglifici consistono in certi simboli, che si adoprano a significare gli oggetti invisibili, a cagione di qualche analogia o somiglianza, che si suppongono avere con questi oggetti. Così un occhio fu il simbolo dell'intelligenza; il circolo, che non ha principio nè fine, il simbolo dell'eternità. I geroglifici adunque erano un'arte di dipingere più espressiva e più estesa. Le semplici pitture delineavan soltanto la somiglianza degli oggetti esterni e visibili; i geroglifici dipingevano gli oggetti invisibili per le analogie prese dalle cose esterne.

Fra i Messicani si son trovate alcune tracce di caratteri geroglifici mescolati alle loro storiche pitture. Ma l'Egitto fu il paese, dove questa spezie di Scrittura fu più studiata, e ridotta eziandio ad arte regolare. Tutta la vantata scienza de' sacerdoti tramandavasi per geroglifici. Secondo le proprietà, che ascrivevano agli animali, o le qualità, di cui supponevano dotati i naturali oggetti, fissavan essi e gli uni e gli altri per emblemi o simboli degli oggetti morali, e nella loro Scrittura gl'impiegavano a questo fine. Così l'ingratitudine era espressa da una vipera; l'impudenza da una mosca; la previdenza da una formica; la vittoria

da

da un falcone; un figlio ubbidiente da una cicogna; un uomo fuggito universalmente da un'anguilla, che supponevano essere schifata da ogni altro pesce. Qualche volta insieme univano due o più di questi caratteri geroglifici; come un serpente con una testa di falco, per dinotar la Natura insieme con Dio, che ad essa presiede. Ma siccome parecchie di quelle proprietà degli oggetti, che assumevano per fondamento de' lor geroglifici, erano puramente immaginarie, e le allusioni tratte da quelle eran forzate ed ambigue; siccome l'accoppiamento di più geroglifici li rendea vie più oscuri, ed assai indistintamente esprimeva le connessioni e relazioni degli oggetti; così questa spezie di Scrittura non poteva essere che enimmatica e confusa, e troppo imperfetto mezzo riusciva a trasmettere le cognizioni di qualunque genere che si fosse.

E' stato da alcuni immaginato, che i geroglifici fossero un' invenzione de' sacerdoti egiziani per nascondere all' occhio comune le loro dottrine, e che perciò essi gli abbiano preferiti alla Scrittura alfabetica. Ma una tale opinione dee aversi per falsa. I geroglifici furono senza dubbio a principio adoperati per necessità, non per elezione, o astuto raffinamento; e niuno vi avrebbe pensato mai, se i caratteri alfabetici fossero stati prima conosciuti. La natura medesima di tale invenzione apertamente dimostra, che fu un de' rozzi tentativi adottati nelle prime età del Mondo per migliorar alquanto, ed estendere il primo metodo di Scrittura, che consistea nella materiale rappresentazione degli oggetti visibili. Non nego, che nei tempi posteriori, quando la Scrittura alfabetica era nell'Egitto di già introdotta, e i geroglifici per conseguenza eran caduti in disuso, i sacerdoti continuassero a valersene come di un sacro genere di Scrittura, divenuta ad essi particolare, e da essi

im-

impiegata per dar un'aria di mistero alla loro dottrina e religione. Ma perchè i Greci in tale stato trovarono la Scrittura geroglifica, allorchè incominciarono ad aver commercio coll'Egitto, indi è venuto, che alcuni poi confondesser quest'uso, a cui la videro applicata, colla cagione medesima, che all'invenzione avea dato l'origine.

Come l'arte di Scrivere andò avanzandosi dalle pitture degli oggetti visibili ai geroglifici, o simboli degli oggetti invisibili; così da questi ultimi presso alcune nazioni fece passaggio a semplici segni arbitrarj, stabiliti ad esprimere oggetti, con cui non aveano veruna analogia, nè somiglianza. Di tal natura fu il metodo praticato da' Persiani. Essi facevan uso di cordicelle di diversi colori, e formando su quelle de' nodi di diverse figure e disposizioni, se ne valeano come di segni per comunicarsi scambievolmente i loro pensieri.

Di questa natura son pure i caratteri, di cui si servono tuttavia i Cinesi. Essi non han, come noi, le lettere dell'alfabeto esprimenti i suoni semplici, che compongono le parole. Ma ogni carattere nella loro Scrittura significa un'idea, ciascuno esprime un intero oggetto. Per conseguenza il numero di questi caratteri debb'essere infinito: dee corrispondere a tutto il numero degli oggetti o dell'idee che hanno occasione d'esprimere, che è quanto dire a tutto il numero delle parole, che usano nella loro lingua; anzi dev'essere maggiore del numero delle parole, giacchè uno stesso vocabolo diversamente pronunziato presso di loro significa diverse cose. Dicesi ch'essi abbiano settanta mila di questi caratteri (1): il leggerli e scriverli a perfezione è lo studio di tutta la vita; e ciò rendendo difficilissimo l'imparare le cose, dee pres-

(1) Alcuni li portano sino a ottanta mila. *Il Tradutt.*

presso di loro aver molto contribuito a ritardare i progressi di tutte le scienze.

Circa l'origine de'cinesi caratteri varie sono state le opinioni. Secondo gl'indizj più verisimili la Scrittura cinese incominciò, come l'egizia, dalle pitture e dalle figure geroglifiche. Queste figure essendo state in progresso abbreviate nella lor forma per iscriverle più facilmente, e assai moltiplicate nel numero, divennero alla fine que' segni o caratteri, che ora adoperano, e che si sono sparsi in molti popoli dell'Oriente; poichè sappiamo che i Giapponesi, i Tonchinesi, e quelli della Corea, i quali parlano lingue affatto diverse dalla cinese, pur usano fra di loro gli stessi caratteri, e in iscritto con questo mezzo fra lor s'intendono: pruova evidente, che tai caratteri al pari de'geroglifici sono segni delle cose, non delle parole.

Noi pure abbiamo in Europa un esempio di questa Scrittura. Le cifre aritmetiche 1, 2, 3, ec. che abbiamo preso dagli Arabi, sono segni precisamente della stessa natura de'caratteri cinesi. Imperocchè non hanno veruna dipendenza dalle parole; ma ogni cifra rappresenta un oggetto, cioè il numero, per cui è posta; e quindi allorchè offresi allo sguardo è intesa egualmente da tutte le nazioni, che son tra lor convenute nell'uso di queste cifre, comunque diversi l'uno dall'altro sieno i linguaggi di queste nazioni, e diversi i nomi, che dà ciascuna nel suo linguaggio alle cifre numeriche (1).

Di quanto abbiamo fin qui accennato non v'ha nulla che rassomigli alle nostre lettere, o che possa chiamarsi Scrittura nel senso, che ora noi ap-

(1) Un altro esempio sono i segni, con cui si esprimono le costellazioni del zodiaco, i pianeti, i metalli, i pesi, le misure, le monete ec. *il Trad.*

applichiamo a questo termine. Tutti son segni delle cose, non delle parole; sono segni o di rappresentazione, come le pitture messicane; o di analogia, come i geroglifici egiziani; o di istituzione, come i nodi persiani, i caratteri cinesi, le cifre arabiche.

A lungo andare però si accorsero gli uomini dell'imperfezione, ambiguità, e noja di ciascuno di questi metodi di Scrittura. Incominciarono a considerare, che usando segni, i quali non esprimessero direttamente le cose, ma le parole, con cui queste cose si nominavano, un considerabil vantaggio sarebbesi acquistato. Imperocchè sebbene il numero delle parole in ogni lingua sia veramente assai grande, si avvider però, che il numero de' suoni articolati, con cui si compongono queste parole, al paragone è assai piccolo; conciossiachè i medesimi suoni semplici continuamente ricorrono, e in varj modi si veggono ripetuti e combinati per formare la varietà delle parole, che si proferiscono. Pensarono quindi ad inventare de'segni, non per ciascuna parola, ma per ciascuno di que' suoni semplici, che si impiegano a formar le parole, e videro che insieme unendo pochi di questi segni poteano giugnere ad esprimere nella Scrittura l'intera combinazione de'suoni, che le parole compongono.

Il primo passo in questa nuova maniera fu l'invenzione d'un alfabeto di sillabe, il quale probabilmente fra molte antiche nazioni precedette quel delle lettere, e che per quanto vien detto si ritiene tuttora in Etiopia, e in alcune contrade dell'India. Col fissare un particolar segno o carattere per ciascuna sillaba, i caratteri necessarj ad usarsi nella Scrittura furono ridotti a numero assai minore che quello delle parole. Era nondimeno ancora troppo grande, e avrebbe renduto tuttavia il leggere e lo scrivere un'arte troppo laboriosa.

Ma

Ma sorse alfin un Genio felice, che analizzando i suoni dell' umana voce, e scomponendoli ne'lor più semplici elementi, li ridusse a poche vocali e consonanti; e fissando a ciascuna di queste i segni, che noi chiamiam lettere, insegnò agli uomini come potessero per mezzo delle lor combinazioni mettere in iscritto le varie parole, o combinazioni di suoni, che si usano nel discorso. Col ridurla a questa semplicità fu l'arte dello Scrivere portata al suo più alto grado di perfezione; e in tale stato noi or la possediamo in tutte le contrade dell' Europa.

Non si sa a chi siam debitori di questa ingegnosa e sublime scoperta. Nascosto fra le tenebre della più rimota antichità, il grande Inventore è privo di quegli onori, che si tributerebbero anche al dì d' oggi alla sua memoria da tutti gli Amatori delle cognizioni e delle dottrine. I libri, che ha scritto Mosè, ci palesano che tra gli Ebrei, e probabilmente fra gli Egiziani, le lettere sono state inventate innanzi all'età sua. L'universale tradizione vuole che in Grecia sieno state portate la prima volta da Cadmo Fenicio, il quale, secondo il comun sistema di cronologia, fu contemporaneo a Giosuè, e secondo quello d' Isacco Newton a Davidde. Ma come non si sa che i Fenicj sieno stati inventori d'alcuna arte o scienza, sebben per mezzo del loro esteso commercio propagassero le scoperte fatte dalle altre nazioni; così la più probabile congettura rispetto all'origine dei caratteri alfabetici si è, che abbian avuto il lor nascimento in Egitto, che è il primo paese civilizzato, di cui abbiamo autentiche notizie, e che è stato fra gli antichi la gran sorgente dell'arti. Lo studio dei caratteri geroglifici avea in quel regno assai rivolta l'attenzione all'arte dello Scrivere. E'noto, che i lor geroglifici erano frammisti di simboli abbreviati, e di segni arbitrarj; di che finalmente

te trasser l'idea di formare de'segni non per le cose soltanto, ma ancora pe'suoni. Perciò Platone nel *Fedro* espressamente attribuisce l'invenzione delle lettere al Teuth egizio, che si suppone essere stato l'Ermete, o il Mercurio de'Greci. Cadmo medesimo, benchè passasse dalla Fenicia nella Grecia, pure da molti antichi si asserisce, che fosse originario di Tebe in Egitto. E' probabilissimo, che Mosè abbia seco portato le lettere egiziane nella terra di Canaan, e che essendo state adottate da'Fenicj, i quali abitavano una parte di quel paese, le abbiano trasmesse poi nella Grecia.

L'alfabeto però portato in Grecia da Cadmo era imperfetto, e dicesi che contenesse soltanto sedici lettere: le altre furono aggiunte dopo, a misura che si scorse mancare il segno conveniente ad un tale o tal altro suono. E qui curioso è l'osservare, che le lettere da noi usate presentemente possono per la più parte ridursi circa la forma a quelle stesse di Cadmo. Il latino alfabeto, introdotto nella più gran parte delle nazioni europee, è manifestamente fondato sul greco, con poche variazioni: tutti gli Eruditi osservano, che i greci caratteri, spezialmente alla maniera, con cui formati si veggono nelle più antiche iscrizioni, hanno una notabile conformità coi caratteri ebraici o samaritani, i quali, giusta il comune consentimento, sono gli stessi che i fenicj o l'alfabeto di Cadmo. Invertansi i caratteri greci da sinistra a destra, secondo la fenicia ed ebraica maniera di scrivere, e sono essi prossimamente i medesimi. Oltre la somiglianza della figura, i nomi delle lettere *alfa*, *beta*, *gamma* ec., e l'ordine, con cui le lettere sono disposte ne' varj alfabeti fenicio, ebraico, greco e latino, di tanto s'accostano, che provano quasi evidentemente essere tutti in origine derivati dalla medesima fonte. Nè è maravi-

glia,

glia, che un'invenzione sì utile, e nel tempo medesimo così semplice, di buon grado sia stata accolta, e con facilità e prestezza siasi propagata in varie nazioni.

Le lettere dapprincipio si scriveano da destra a sinistra, cioè in un ordin contrario a quello, che ora è da noi praticato. Questa maniera di scrivere si usò dagli Assirj, da'Fenicj, dagli Arabi, dagli Ebrei; e per alcune antiche iscrizioni apparisce, che si tenne anche da' Greci. Ma questi adottarono in seguito un nuovo metodo, che fu quello di scrivere le loro linee alternatamente da destra a manca, e da manca a destra, che era chiamato *boustrophedon*, o scrivere alla maniera, con cui arano i buoi; della qual maniera tuttor rimangono alcuni saggi, singolarmente l'iscrizione del famoso Monumento sigeo; e fino ai tempi di Solone legislatore d'Atene questo continuò ad essere il comun modo di scrivere. Alla fine, essendosi trovato più naturale e più comodo il movimento della mano da sinistra a destra, la pratica di scrivere in questa direzione prevalse presso tutti i popoli dell'Europa.

Per lungo tempo lo Scrivere fu una spezie di scoltura. Le colonne e le tavole di pietra furono dapprima impiegate a tale oggetto; indi le piastre de' metalli più teneri, siccome il piombo. A proporzione che lo Scrivere diventò più comune, si adoperarono sostanze più leggiere e più portatili. Le foglie e le membrane di certi alberi furono in alcuni paesi, ed in altri le tavolette di legno coperte con uno strato sottile di molle cera, su cui faceasi l'impressione con uno stilo di ferro. Negli ultimi tempi le pelli degli animali convenientemente preparate e lisciate furono la materia più comune. Il nostro presente metodo di scrivere sopra la carta è un'invenzione non più antica del XIV secolo.

Do-

Dopo il breve ragguaglio, che ho dato intorno all'origine ed a'progressi delle due grand'arti del Parlare e dello Scrivere, le quali servendo alla comunicazione scambievole de'pensieri, sono il principal fondamento d'ogni cognizione, chiuderò questo argomento col paragonare in pochi tratti il Linguaggio vocale, e il Linguaggio scritto, ossia le parole proferite all'orecchio, e le parole rappresentate alla vista; nel qual confronto troveremo da ambe le parti varj vantaggi e svantaggi, che si compensano.

I vantaggi della Scrittura sopra al parlare son questi principalmente, che la Scrittura è un metodo di comunicazione più esteso e più permanente. Più esteso, perchè non è limitato allo stretto circolo di que'che odono le nostre parole; potendo noi per mezzo de'caratteri propagare i nostri sentimenti per tutto il Mondo, e parlare ai più rimoti popoli della terra. Più permanente, perchè le parole in questo modo conservansi fino alle età più lontane, e ci offrono i mezzi di ricordare i nostri sentimenti alla posterità, e perpetuare l'instruttiva memoria de'passati avvenimenti. La Scrittura oltre ciò fornisce a chi legge questo vantaggio sopra a chi ascolta, che avendo quegli dinanzi agli occhi i caratteri scritti, può meglio rilevare il senso dell'autore; può far posa, rileggere, confrontare a suo talento un passo coll'altro; laddove la voce è fuggitiva e passeggera; conviene prendere le parole al momento che son proferite, o perderle per sempre.

Ma avvegnachè questi vantaggi del Linguaggio scritto sieno sì grandi, che il parlare senza di esso stato sarebbe poco valevole all'istruzione dell'uman genere, non dobbiam tuttavia lasciar d'osservare, che il parlare ha sopra lo scrivere un'alta superiorità rispetto all'energia e alla forza. La viva voce d'un oratore fa su l'animo assai maggior

giore impressione che la lettura di uno scitto. I toni della voce, gli sguardi, i gesti che accompagnano il discorso, e che lo scritto non può trasmettere, rendono quello, allorchè sono ben maneggiati, infinitamente più chiaro e più espressivo che qualunque più accurata Scrittura. Perocchè i toni, gli sguardi ed i gesti sono interpreti naturali de' sentimenti dell'animo: essi rimovono le ambiguità, rinforzano le espressioni, operano in noi col mezzo della simpatìa, che è uno de' più validi istromenti della persuasione. La nostra simpatìa è sempre meglio eccitata dall'udire chi parla, che dal leggere l'opere sue. Laonde sebben lo Scrivere possa meglio soddisfare all'oggetto dell'istruzione, i grandi sforzi dell'Eloquenza però eseguir si debbono per mezzo del favellare, non dello Scrivere.

LEZIONE VIII.

Struttura del Linguaggio.

Avendo detto quanto potea bastare al nostro proposito intorno all'origine ed ai progressi del Linguaggio, passo ora a trattare della Struttura di quello, ossia della Grammatica generale. La Struttura del Linguaggio è sommamente artificiosa, e poche Scienze vi sono, le quali in sè contengano una più profonda sottil metafisica che la Grammatica. Da' pensatori superficiali verrà ella forse sprezzata, siccome spettante a que' primi rudimenti, che ripetuti ci sono con tanta noja negli anni più teneri. Ma quanto allora ci fu insegnato prima che ne potessimo intendere i principj, potrà pascolare abbondevolmente i nostri

studj in età più matura; e all'ignoranza appunto di que' principj attribuir si dee gran parte di que' difetti sostanziali, che appajono nelle Scritture di molti.

Io non mi propongo però di dar qui un compiuto sistema di Grammatica generale, perocchè la minuta discussione delle particolarità del Linguaggio ci porterebbe troppo lontano dagli altri oggetti, che in questo corso di Lezioni domandano la nostra attenzione. Offrirò solamente una generale veduta de' primarj principj, su cui il Linguaggio è fondato.

La prima cosa a doversi considerare è la divisione delle varie parti del Discorso. Le parti essenziali di questo son le medesime in tutte le lingue. In ognuna trovar si debbono delle parole, che esprimono i nomi degli oggetti, e accennino il subbietto del Discorso; altre che dinotino le qualità degli oggetti, e dichiarino ciò che intorno ad essi affermiamo; ed altre finalmente, che indichino le loro connessioni e relazioni. Quindi i Sostantivi, i Pronomi, gli Aggettivi, i Verbi, le Preposizioni, e le Congiunzioni trovar si debbono in ogni lingua.

La più semplice e più generale divisione de' vocaboli, che il Discorso compongono, è quella di distinguerli in Sostantivi, Attributivi e Connessivi (1). Sostantivi son tutti quelli, che esprimono i no-

(1) Quintiliano c'informa, che questa è stata la più antica divisione: *Tum videbit quot & quæ sunt partes orationis. Quamquam de numero parum convenit. Veteres enim, quorum fuerunt Aristoteles atque Theodictes, verba modo, & nomina, & convinctiones tradiderant. Videlicet quod in verbis vim sermonis, in nominibus materiam (quia alterum est quod loquimur, alterum de quo loquimur); in convinctionibus autem complexum eorum judicarunt: quas conjunctiones a plerisque dici scio; sed hæc videtur ex συνδέσμῳ magis propria*

i nomi degli oggetti: Attributivi, tutti quelli che ne esprimono gli attributi, le proprietà, o le azioni: Connessivi, tutti quelli che esprimono le connessioni, le relazioni e le dipendenze, che hanno fra loro scambievolmente. La comune divisione del Discorso in otto parti: Nomi, Pronomi, Verbi, Participj, Avverbj, Preposizioni, Congiunzioni e Interjezioni, non è molto logica, come facilmente può dimostrarsi; perciocchè comprende sotto il termine generale de' Nomi così i Sostantivi, come gli Aggettivi, che sono parti del Discorso essenzialmente distinte; laddove forma una parte separata de' Participj, i quali non sono che aggettivi verbali (1). Ma siccome questi termini sono quelli, a cui le nostre orecchie si trovano più accostumate, e dall' altro canto una logica esatta divisione non è al proposito nostro di molta importanza; così sarà meglio far uso di questi termini conosciuti che fabbricarne di nuovi.

Noi siamo naturalmente condotti a incominciare

pria translatio: Paulatim a Philosophis, ac maxime a Stoicis auctus est numerus; ac primum convinctionibus articulis adjecti; post præpositiones; nominibus appellatio, deinde pronomen; deinde mistum verbo participium; ipsis verbis adverbia. De Instit. lib. I, cap. 4.

(1) I pronomi eziandio per la più parte o son veri nomi sostantivi, come *io*, *tu*, *noi*, *voi*, che esprimono la persona o le persone che parlano, o a cui si parla; o sono aggettivi, come *questo*, *cotesto*, *quello*, *il quale* ec., che servono a determinare l'oggetto, al nome di cui si premettono; come *quest' uomo*, *cotest' uomo*, *quell' uomo*, *il qual uomo*. Veri pronomi nella nostra lingua non sono che *egli*, *questi*, *quegli*, *costui*, *costui*, *colui*, *che*, e pochi altri, i quali stan realmente nel discorso in luogo de' nomi, facendo le loro veci, nè mai co' nomi medesimi possono accompagnarsi; non dicendosi *egli uomo*, *costui uomo*, *quegli uomo* ec. *Il Traduttore*.

re dalla considerazione de' Nomi sostantivi, che sono il fondamento d'ogni Grammatica, e debbonsi riguardare come le più antiche parti del Discorso. Imperocchè appena gli uomini ebbero oltrepassato le interjezioni, o grida delle passioni, e incominciato a comunicare fra loro per mezzo della favella, furono necessitati per prima cosa ad assegnare i nomi agli oggetti che avean dintorno; il che nel linguaggio grammaticale è detto l'invenzione de' Nomi sostantivi (1). E qui sul bel princi-

(1) Io non pretendo già d'asserire, che presso a tutte le nazioni i primi termini, che furono inventati, fossero semplici e regolari nomi sostantivi. Non v'ha cosa più malagevole che l'accertare i precisi passi, con cui gli uomini si sono avanzati nella formazione delle lingue. I nomi degli oggetti debbono certamente esser nati ne' primi principj del parlare. Ma è probabile, come ha dimostrato il dotto autore del Trattato su l'origine e progressi del Linguaggio (*On the origin and progress of Language*) vol. I, pag. 371, 395, che presso a molte selvagge Tribù alcuni de' primi suoni articolati, che si formarono, dinotassero un'intiera sentenza piuttosto che il nome di un oggetto particolare, esibendo qualche avviso, o esprimendo qualche desiderio o timore confacente alle circostanze, in cui quella Tribù si trovava o relativo agli affari, di che più frequentemente occorreva di favellare; come *viene il lione*, *il fiume si gonfia* ec. E' probabile eziandio che molte delle prime loro parole non fossero semplici nomi sostantivi, ma sostantivi accompagnati da alcuno di quegli attributi, in compagnia de' quali erano più assuefatti a riscontrarli; come *grand'orso*, *piccola capanna*, *ferita di scure* ec. Di tutte queste cose l'Autore produce parecchi esempj tratti dalle lingue americane; ed è certamente conforme al natural corso delle operazioni dell'umana mente il cominciare dalle particolarità più ovvie al senso, e da questo procedere alle espressioni più generali. Egli osserva parimente, che le parole di queste lingue primitive son ben lontane dall'essere come potremmo supporle, aspre e corte, e intralciate di consonanti; anzi per la più parte son lunghe e piene di vocali. Questa è conseguenza

cipio una curiosa osservazione ci si presenta. Gli oggetti individui sono infiniti di numero. Un selvaggio, ovunque guardasse, mirava foreste ed alberi per ogni parte. Il dare un nome distinto a ciascuno di questi alberi sarebbe stato impresa non mai più finita ed impraticabile. Sua prima cura pertanto si fu il dare un nome a quell'albero particolare, il cui frutto avea ristorato la sua fame, o la cui ombra l'avea difeso dal Sole. Ma osservando, che quantunque gli altri alberi fosser da quello distinti per le peculiari qualità della grandezza o della forma, pur convenivano, e assomigliavansi per certe comuni qualità, come il sorgere dalla radice, e portar rami e foglie, formò nella sua mente una generale idea di queste comuni qualità, e collocando tutti gli oggetti, che le possedevano, nella medesima classe, a tutta questa classe diede il nome di *albero*. Una più lunga esperienza gl' insegnò poi a soddividere questo genere nelle varie spezie, di querce, pini, frassini, ec., secondo che le sue osservazioni stendevansi alle qualità più particolari, in cui questi alberi convengono, o disconvengono.

Nel favellare però ei seguitò tuttavia ad usare soli termini generali; poichè la quercia, il pino, il frassino eran anch'essi nomi di un'intera classe d'oggetti, ognuna delle quali inchiudeva un immenso numero di individui. Quindi appare, che sebbene la formazione delle idee astratte e generali suppongasi una difficile operazione della mente, tali idee però debbon essere entrate nella stessa prima formazione del Linguaggio. Imperocchè se

za dell'essere state quelle parole formate sopra i suoni naturali, che la voce proferisce più facilmente, quando hanno poche articolazioni (le quali consistono appunto nella maggior parte delle lingue barbare da noi conosciute. *L'Autore*.

se eccettuiamo soltanto i Nomi proprj, come *Cesare*, *Giovanni*, *Pietro*, tutti gli altri Nomi sostantivi, che si usano nel Discorso, son nomi non di oggetti individui, ma di estesissime classi d'oggetti; come *uomo*, *lione*, *casa*, *fiume* ec. Non dobbiamo però immaginare, che questa invenzione de' termini generali ed astratti richiegga molto esercizio di metafisica sottigliezza; conciossiachè per qualunque via la mente in ciò proceda, egli è certo che quando gli uomini hanno una volta osservato delle somiglianze fra gli oggetti, sono naturalmente inclinati a chiamar con un nome comune tutti quelli che si rassembrano, e conseguentemente a classificarli sotto una medesima spezie. Noi possiamo osservare ciò praticarsi tuttodì da' fanciulli ne' primi lor tentativi per apprendere a favellare.

Ma giunto il Linguaggio a questo segno non presentava ancor degli oggetti che una imperfetta indicazione; imperocchè allor quando un ricordava all' altro qualche Nome sostantivo, come *uomo*, *lione*, o *albero*, come mai potea conoscersi qual uomo, qual lione, o qual albero egli intendesse fra i molti compresi sotto al medesimo nome? Qui occorre un'assai curiosa osservazione sul mezzo di specificare gli oggetti individui per via di quella parte del Discorso, che chiamasi *Articolo*.

La forza dell'Articolo consiste nel determinare, e separare per così dire dalla massa comune l'individuo, di cui intendiamo parlare. Noi abbiamo due Articoli, *uno*, e *il*: *uno* è più generale e indefinito; *il* più definito e speciale. *Uno* indica semplicemente un individuo di qualche spezie o sconosciuto o indeterminato; come *un lione*, *un re*. *Il*, che più propriamente possiede la forza dell'Articolo, accerta un individuo noto o determinato di questa spezie; come *il lione*, *il re*.

Gli Articoli sono parole di molto uso nel favel-

vellare. In alcune lingue però non si trovano. I Greci hanno soltanto l'Articolo ὁ, ἡ, τὸ, che corrisponde al nostro Articolo definito *il*, *la*, *lo*. Non han vocabolo corrispondente al nostro *uno*; ma vi suppliscono col tralasciare l'Articolo: così βασιλεὺς significa *un re*, ὁ βασιλεὺς, *il re*. I Latini non hanno Articolo; ma in suo luogo impiegano i pronomi *hic*, *ille*, *iste*, per indicare gli oggetti, che han bisogno di distinguere. *Noster sermo*, dice Quintiliano, *Articulos non desiderat, ideoque in alias partes orationis sparguntur* (1). Questo per altro a me sembra un difetto del latino idioma; conciossiachè gli Articoli alla chiarezza e precisione del Discorso di molto contribuiscano.

A rischiaramento di ciò si osservi la differenza di senso che passa fra le seguenti espressioni, tutta dipendente dal diverso impiego degli Articoli: *Il figlio di un re*, *il figlio del re*, *un figlio del re*. Ognuna di queste frasi ha un senso affatto diverso, che non è d'uopo spiegare; poichè ciascuno l'intende al solo udirle. Al contrario in latino *filius regis* è affatto indeterminato; e per dichiararè in quale di que' tre sensi debba essere inteso, conviene usare una circonlocuzione di molte parole. Allo stesso modo: *Sei tu un re? sei tu il re?* sono domande di un valore affatto distinto, le quali invece restano insieme tutte confuse nella latina frase: *Esne tu rex?* Queste osservazioni dimostrano la forza e l'importanza degli Articoli, e fanno vedere un vantaggio, che han le lingue moderne sopra alla latina.

I Nomi sostantivi, oltre a questa qualità d'essere determinati dall'Articolo, hanno tre altre affezioni, che meritan d'essere considerate; e sono il Numero, il Genere, ed il Caso.

Il

(1) " La nostra lingua non abbisogna d'articoli, e vi " si supplisce colle altre parti del discorso".

Il Numero serve a distinguere se l'oggetto, di cui si parla è un solo, o se son più della medesima spezie: distinzione, che trovasi in tutte le lingue, e che dee pur essere stata coetanea alla stessa infanzia del Linguaggio; perciocchè poche cose debbono gli uomini aver avuto più frequente occasione d'esprimere che la differenza tra l'uno e il più. Per indicarla con maggiore facilità, in tutte le lingue è stata contrassegnata con qualche variazione fatta allo stesso Nome sostantivo; come *casa* e *case*, *campo* e *campi*. Nell'ebraico, nel greco, e in alcuni altri idiomi troviamo non solamente il Numero plurale, ma anche il duale, l'origine di cui viene probabilmente da questo, che non erasi in que' primi tempi ancor pensato ad inventare gli aggettivi numerali; e *l'uno*, il *due*, ed il *più* erano allora le principali distinzioni numeriche, di cui gli uomini facesser uso.

Il Genere è un'affezione del Nome sostantivo, che richiede una discussione un po' più lunga. Essendo quello fondato sopra alla distinzione de' due sessi, è chiaro, che non può aver luogo propriamente fuorchè negli esseri animati, i quali ammettendo distinzione di maschio e di femmina, possono giustamente nel Genere maschile e femminile distribuirsi. Tutti gli altri Nomi sostantivi dovrebbono appartenere a quello che i Grammatici chiamano Genere neutro, e che inchiude la negazione di ambi i sessi. Ma un non so che di singolare nella struttura del Linguaggio rispetto a questa distribuzione si è introdotto. Imperocchè in molte lingue non solo i nomi degli animali, ma anche quelli degli oggetti inanimati si son divisi ne' varj Generi maschile e femminile: così nel latino, *gladius*, *spada*, è maschile; *sagitta*, *saetta*, è femminile: nè questa distinzione di Genere negli oggetti inanimati sembra essere proceduta da altro che dall' accidentale struttura delle

lin-

lingue medesime, in cui ad un certo Genere si son volute riportare le parole di una certa terminazione. Nel greco e nel latino però non tutti gli oggetti inanimati sono divisi in maschili e femminili; ma parecchi son pure classificati nel Genere neutro, dove tutti dovrebbon esser riposti; come *templum*, *il tempio*; *sedile*, *il seggio*.

Dal greco e dal latino in questa parte differiscono l'italiano e il francese, ne'quali idiomi, comunque sia ciò avvenuto, il Genere neutro è affatto ignoto, e i nomi son tutti posti nell'ordin medesimo degli animali, e distribuiti senza eccezione in maschili, e femminili.

Nella lingua inglese al contrario tutti i sostantivi, che non son nomi d'animali, appartengono al Genere neutro. *He*, *egli*; *she*, *ella*; *it*, *ciò*, sono i segni de'tre Generi, e gl'Inglesi usano sempre *it* parlando di oggetti, che non han sesso, o dove il sesso non è conosciuto. L'inglese è forse al Mondo il solo Linguaggio (eccetto il cinese che dicesi con esso in ciò convenire), dove la distinzione de'Generi sia propriamente e filosoficamente applicata all'uso delle parole, e limitata unicamente, come debb'essere, a indicare la reale distinzione del maschio e della femmina.

Un'altra notabile particolarità de' Nomi sostantivi si è quella, che nello stile grammaticale è detta *Declinazione per Casi*. A ben intendere ciò che il Caso significa è necessario osservare, che dopo avere gli uomini dati i nomi agli oggetti, e averli determinati cogli articoli, e distinti per Numeri e Generi, trovarono il loro Linguaggio tuttavia imperfetto, finchè divisato non ebbero qualche metodo per esprimere le relazioni, che questi oggetti avevano l'uno coll'altro. Di poco uso era per essi l'avere i nomi di *uomo*, *lione*, *albero*, *fiume*, senza potere al tempo stesso indicare come si stavano questi l'uno rispetto all'altro, se avvicinavan-

vansi, o allontanavansi, o si univano, o cose simili. Le relazioni, che gli oggetti hanno fra loro, son certamente innumerevoli; e perciò l'inventare de'segni per tutte quante debb'essere stato l'ultimo e più difficile raffinamento del Linguaggio. Ma anche ne' suoi primi periodi era assolutamente necessario l'esprimere in qualche modo le relazioni più importanti, e che più frequentemente occorrono nel comun favellare. Quindi ebbero origine i Casi genitivo, dativo e ablativo, che esprimono il nome insieme colle relazioni *di*, *a*, *da*, *con*, *per*, *in*, delle quali avvien più sovente di dovere far menzione; di modo che la vera idea de' Casi non è altro che l' espressione della relazione, che un oggetto ha verso l'altro, notata da qualche variazione fatta al nome di quell' oggetto, più comunemente nelle lettere finali, e in qualche lingua nelle iniziali.

Non tutte le lingue però s'accordano in questo modo d' esprimere le relazioni. La greca, la latina, e parecchie altre usano le Declinazioni: l' italiana, la francese, la spagnuola, l' inglese non le usano, o almeno imperfettamente. In vece della variazione de' Casi le lingue moderne per indicar le relazioni degli oggetti si servono delle Preposizioni, che sono i segni di queste relazioni premessi ai nomi degli oggetti medesimi.

Due questioni qui posson farsi: 1. quali di questi metodi di esprimere le relazioni sia il più antico; 2. quale sia il migliore. E' chiaro che entrambi sono la stessa cosa rispetto al senso, e differiscono sol nella forma. Imperocchè la significazione della lingua latina non sarebbe stata punto alterata, se i nomi a somiglianza de' nostri fossero stati privi di Casi, purchè avessero i Latini impiegate le Preposizioni, e in vece di dire *discipulus Platonis* avesser detto *discipulus de Plato*, come noi diciamo *discepolo di Platone*.

Or

Or rispetto all'antichità de' Casi, sebbene a prima vista sembrin essi costituire un metodo d'esprimere le relazioni più artificioso dell'altro; nondimeno vi sono forti ragioni di credere, che questo sia stato il primo metodo praticato dagli uomini. E certamente noi troviamo, che le Declinazioni ed i Casi si usano nella maggior parte di quelle che chiamansi lingue madri, o lingue originali. E un'assai naturale e soddisfacente ragione può darsi perchè quest'uso debba per tempo essere stato introdotto. Le relazioni, qualor si considerin per sè stesse, e separate dal loro oggetto, sono le idee più astratte e più metafisiche, che mai abbiano gli uomini occasion di formare. Sarebbe di molta briga a chiunque, come osserva acconciamente un autore su questo proposito, il rendere un preciso conto di ciò che intendesi per le voci *di* e *da* considerate di per sè sole, e spiegare tutto ciò che in quelle si può racchiudere. Per la qual cosa i primi rozzi inventori del Linguaggio troppo dovean esser lontani dall'arrivare a questi termini generali. In vece di considerare alcuna relazione in astratto, e determinare per quella un segno distinto, più facilmente potean eglino concepirla unita all'oggetto particolare, ed esprimere il concetto loro col variare il nome dell'oggetto medesimo in diversi Casi: *hominis*, *di un uomo*; *homini*, *ad un uomo*; *homine*, *da un uomo* ec.

Ma sebben questo metodo sia stato probabilmente il solo, che gli uomini adottarono a principio per dinotar le relazioni, con tutto ciò in progresso di tempo essendosi osservate varie altre relazioni, oltre a quelle, che sono significate dai Casi, e divenendo gli uomini vie più capaci d'idee generali e metafisiche, furono gradatamente inventati per esprimere le altre relazioni, che occorrevano, de' separati segni formanti quella parte del discorso, che chiamasi *Preposizione*. Queste una

vol-

volta introdotte si trovarono acconce a supplire il luogo de' Casi col prefiggerle alla primitiva terminazione del nome. Dal che è avvenuto, che essendosi le nazioni fra lor mescolate per le emigrazioni e le conquiste, ed obbligate trovandosi ad adottare le lingue l'una dell'altra, a poco a poco le Preposizioni soppressero l'uso delle Declinazioni e de'Casi. Quando la lingua italiana, per modo d'esempio, nacque dalla latina, si trovò dalle gotiche genti più facile e più semplice l'adattare a poche Preposizioni il Nominativo di ciascun nome, e dire *di Roma*, *a Roma*, *da Roma*, che mettere a memoria tutta la varietà delle terminazioni *Romæ*, *Romam*, *Roma* ec. Con questo progresso noi possiamo naturalmente spiegare come i nomi delle lingue moderne sien privi di Declinazioni: progresso, che è stato pienamente illustrato dal dottor Adamo Smith nella sua ingegnosa Dissertazione su la formazione delle Lingue.

Rispetto all'altra quistione, quale dei due metodi sia da preferirsi, noi troveremo de' vantaggi e degli svantaggi, che si contrappesano da ambe le parti. Non v'ha dubbio, che colla abolizione de'Casi noi abbiam renduta più semplice la struttura delle moderne lingue. Noi l'abbiamo sgombrata di tutto l'impaccio, che nasceva dalle diverse forme delle Declinazioni, che presso i Latini non eran meno di cinque, e da tutte le irregolarità di queste varie Declinazioni. Abbiam renduto con ciò le nostre lingue più facili ad apprendersi, e meno soggette alla perplessità delle regole. Ma sebbene la semplicità e facilità d'una lingua sia un grande e stimabil vantaggio, con tutto ciò vi son pure nel moderno metodo tali svantaggi, che sul totale lasciano la bilancia sospesa, e la fanno piegar piuttosto a favor dell'antico.

Perciocchè in primo luogo col nostro costante uso delle Preposizioni ad esprimere le relazioni del-

delle cose abbiam riempiuto il Linguaggio d' un' infinità di piccole particelle, che ricorrono ogni momento; e quanto ingombrano il discorso, altrettanto ne snervan la forza col renderlo più prolisso. In secondo luogo abbiamo renduto il suono delle moderne lingue assai meno aggradevole all' orecchio, privandole di quella varietà e dolcezza, che nasceva nelle lingue latina e greca dalla lunghezza delle parole, e dal cambiamento delle terminazioni. Ma il più rilevante svantaggio egli è in terzo luogo, che per l' abolizione de' Casi, e per una simile alterazione nella Conjugazione de' Verbi, di cui parlerò nella seguente Lezione, ci siam privati di quella libertà di trasposizione nell' ordine delle parole, che godevano le antiche lingue.

In queste, come ho osservato più sopra, le diverse terminazioni prodotte dalle Declinazioni e Conjugazioni indicavano le relazioni, che avean tra loro le diverse voci, senza dover mettere le voci correlative l'una vicino all'altra: soffrivan quindi, che si potessero senza ambiguità collocare in qualunque ordine, che dar potesse più enfasi al sentimento, e più armonia al discorso. Ma or non avendo più alcun di questi segni delle relazioni incorporato colle parole, non abbiamo più altro mezzo d' indicare quali parole sieno tra loro nel senso più strettamente connesse che il collocarle nel periodo l'una all'altra vicine. Per tal maniera il complesso d' una sentenza viene esposto in tanti separati membri, e fatto per così dire a brani. Laddove la struttura delle greche e latine sentenze pel governo de' loro Nomi e de' Verbi presentava il senso in tutte le sue parti così intessuto e connesso, che lo facea rilevar tutto insieme e d'un sol pezzo. Le parole finali accertavano per sè sole in un periodo le relazioni d'un membro all' altro, e tutto quello, che doveva esser connesso col-

colla nostra mente, appariva connesso nell'espressione. Quindi maggior brevità, maggior vivacità, maggior forza. Al contrario quella salmeria di particelle, come un ingegnoso autore acconciamente la nomina, che noi siamo costretti a portar sempre con noi, imbarazza lo stile, e indebolisce il sentimento (1).

I Pronomi son quella classe di parole, che più da vicino si riferiscono a'Nomi sostantivi, essendo, come esprime la loro appellazione, sostituti de' Nomi. *Io*, *tu*, *egli*, *ella*, *ciò* non son altro che un'abbreviata maniera di nominare noi stessi, e le persone o gli oggetti, con cui parliamo, o a cui abbiamo frequentemente occasione di alludere nel discorso. Perciò son essi, come i Nomi sostantivi, soggetti alle medesime modificazioni di Gene-

(1) " Le varie terminazioni dello stesso vocabolo, sia „ verbo o nome, si concepiscono sempre più intimamen„ te connesse col termine, cui servono a modificare, che „ le particelle addizionali, staccate, e per sè mede„ sime insignificanti, che noi siamo costretti d' annette„ re alle parole significanti. Il nostro metodo pon quasi „ in egual prospetto le une e le altre, facendo che le „ parti significanti e insignificanti sieno egualmente in ve„ duta; anzi le prime restan talvolta affogate dalle secon„ de. Per la qual cosa le nostre lingue moderne possono „ a questo riguardo paragonarsi all' arte del legnajuolo „ nel suo più rozzo stato, quando le commessure de'ma„ teriali impiegati dall'artefice non poteano eseguirsi che „ per mezzo degli esterni e grossolani istromenti, cavi„ glie, chiodi, uncini. Le antiche lingue somigliano alla „ medesima arte nel suo perfetto stato dopo la invenzio„ ne delle giunture a coda di rondine, delle scanalature, „ degl'incastri, ove le principali connessioni si eseguisco„ no coll'accomodare convenevolmente le estremità de' „ pezzi, che son da unirsi; col qual mezzo l'unione del„ le parti divien più stretta al tempo stesso che appena si „ scorge onde sia formata ". *The Philosophy of Rhetoric by Dr. Campbell*, vol. II, pag. 412.

nere, Numero, e Caso. Solamente rispetto al Genere osserviamo, che i Pronomi della prima e seconda persona non sembrano avere niuna distinzione in niuna lingua, per la chiara ragione, che, siccome sempre si riferiscono a persone, che son presenti l'una all'altra allorchè parlano, il loro sesso è noto scambievolmente, e non ha bisogno d'essere contrassegnato dal Pronome maschile o femminile. All'incontro, siccome la terza persona può essere assente o ignota, la distinzione di Genere diviene allor necessaria, ed ha perciò i distinti generi *egli*, *ella*, *ciò*. Rispetto ai Casi, anche quelle lingue, che gli han soppressi nei Nomi sostantivi, in molta parte li ritengono ne'Pronomi, per esprimerne più prontamente le relazioni. essendo i Pronomi parole, che sì frequentemente occorrono nel favellare (1).

Nella prima infanzia del Linguaggio è probabile, che in luogo di questi Pronomi s'indicasse l'oggetto quand'era presente, e si nominasse quand'era assente. Perciocchè non può credersi che i Pronomi sieno stati inventati fino dal bel principio, essendo parole di tanto particolare e artificiale natura. *Io*, *tu*, *egli*, *ciò* non son nomi di alcun oggetto particolare, ma sono sì generali, che possono applicarsi a qualunque persona, e a qualunque cosa posta in certe circostanze. *Ciò* è il termine più generale che concepire si possa, potendo stare in luogo di qualunque cosa dell'universo, di cui si parli. Al tempo stesso questi Pro-

(1) Nei nomi personali *io* e *tu* corrispondono al nominativo; *mi* e *ti* al dativo e all'accusativo; *me* e *te* all'accusativo: *noi* e *voi* posson essere nominativi e accusativi; *ne*, *ci*, e *vi* dativi e accusativi. Il pronome *egli* è nominativo; al dativo ha *gli*, *lui*, o *a lui*; all'accusativo *il*, *lo*, o *lui* ec. *Il Traduttore*.

Pronomi hanno la qualità, che nelle circostanze, in cui s'adoprano, dinotan sempre un preciso individuo, cui determinano e specificano allo stesso modo che fa l'Articolo. Intantochè i Pronomi sono al medesimo tempo i più generali e più particolari termini di una lingua, sono poi comunemente in tutte le lingue i più irregolari, e di maggior impaccio a chi le apprende, essendo vocaboli di frequentissimo uso, e perciò soggetti a grandissime varietà.

Gli Aggettivi, o termini di qualità, come *grande*, *piccolo*, *nero*, *bianco*, *nostro*, *vostro*, sono i più semplici di tutta quella classe che chiamasi *attributiva*. Trovansi in tutte le lingue, e in tutte debbon essere stati assai per tempo inventati; conciossiachè gli oggetti non si sarebbon potuti distinguere l'un dall'altro, nè alcun discorso intorno ad essi formare, finchè non si fossero dati i nomi alle diverse lor qualità.

Io non ho intorno agli Aggettivi niuna cosa ad osservare, se non la singolarità che hanno nel greco e nel latino, d'essere stata loro applicata la medesima forma de' Nomi sostantivi, essendo, come questi, declinati per casi, e soggetti alle medesime distinzioni di numero e di genere. Dal che è avvenuto, che i grammatici gli han posti nella medesima classe de' Nomi, dividendo questi in Sostantivi e Aggettivi; il che hanno fatto mirando piuttosto alla loro esterna forma che all'intrinseca forza e natura. Imperocchè gli Aggettivi, o termini di qualità, non han certamente per lor natura la menoma somiglianza co' Nomi sostantivi, non esprimendo mai cosa alcuna che possa sussistere per sè medesima, che è pur la vera essenza del Nome sostantivo. Son essi piuttosto analoghi ai verbi, i quali esprimono al par di loro l'attributo di qualche sostanza.

Può sembrare a primo aspetto alquanto strano, che

che gli aggettivi in quelle antiche lingue assumessero così la forma de' sostantivi. Poichè nè il numero, nè il genere, nè i casi, nè le relazioni in senso proprio, hanno punto che fare colle mere qualità, come *buono* o *grande*, *tenero* o *duro*; e nondimeno *bonus*, *magnus*, *tener* e *durus* hanno il lor singolare e plurale, il lor maschile e femminile, e i loro casi, come i nomi di qualunque sostanza. Ma la ragione può trarsene dal genio di quelle lingue. Esse schifavano di considerare le qualità separatamente e in astratto; ne faceano una parte o appendice della sostanza, alla quale appartenevano; faceano che l'aggettivo dipendesse interamente dal suo sostantivo, e lo assomigliasse nel numero, nel genere e nel caso, acciocchè amendue si unissero più intimamente, e fosser congiunti nella forma dell'espressione, come lo erano nella natura della cosa (1). Anche la libertà delle trasposizioni, che queste lingue ammettevano, richiedea che un tal metodo si seguisse. Imperocchè consentendo che in una proposizione le parole correlative fossero collocate in distanza l'una dall'altra, era necessario che il rapporto degli Aggettivi co' Sostantivi fosse indicato dalla somiglianza di forma e di terminazione, la quale indicasse, come dicono i grammatici, la lor concordanza. Allorchè io dico *Leggiadra moglie di forte marito*, la collocazione delle parole è quella che previene ogni ambiguità. Ma quando i Latini diceano *Formosa fortis viri uxor*, l'accordo in genere, numero e caso dell'aggettivo for-

(1) La concordanza degli Aggettivi co' Sostantivi in genere e numero s'è ritenuta ancor da noi per la stessa ragione. La lingua inglese è in ciò diversa dalle altre lingue; perocchè i suoi aggettivi sono invariabili; e *good*, per esempio, vale egualmente per *buono*, e *buona*, *buoni* e *buone*. *Il Traduttore*.

formosa, che è la prima parola, col sostantivo *uxor*, che è l'ultima, era quello che serviva a spiegarne la relazione ed il senso.

LEZIONE IX.

Continuazione su la struttura del Linguaggio.

Di tutte le parole, che chiamansi attributive, anzi pure di tutte le parti del discorso la più complessa è il Verbo. In questo principalmente è dove si scopre la più profonda e sottil metafisica del Linguaggio, intantochè nell'esaminare la natura e le diverse variazioni del Verbo luogo sarebbevi ad assai ampie discussioni. Ma siccome io so, che queste discussioni grammaticali quando sono portate tropp'oltre divengono intralciate ed oscure, così non mi tratterrò su questa materia più di quello che sarà necessario.

Il Verbo è della stessa natura dell'aggettivo, in quanto esprime del pari un attributo, od una proprietà di qualche cosa o persona. Ma fa poi assai più; conciossiachè in ogni Verbo tre cose unitamente racchiudansi: l'attributo di qualche sostantivo, l'affermazione di questo attributo, ed il tempo. Così quando io dico *Il sole risplende*, il participio risplendente inchiuso nel verbo indica l'attributo ascritto al sole, e insieme da me si afferma, che questo attributo al sole appartiene, e che gli appartiene nel tempo presente. Il participio *risplendente* non è altro che un aggettivo, il qual dinota attributo o proprietà, ed esprime anche il tempo; ma non porta seco affermazione. L'indefinito *risplendere*, che può chiamarsi il nome del Verbo, non porta nè tempo, nè affermazione, ma esprime semplicemente quel-

l'at-

l' attributo, azione, o stato delle cose, che debb' essere il soggetto degli altri modi e tempi. Quindi l' indefinito è sovente analogo al nome sostantivo, e come tale spesse volte si costruisce, come *Scire tuum nihil est*. = *Il tuo sapere è nulla*. = *Dulce & decorum est pro patria mori*. = *Cosa dolce e gloriosa è il morir per la patria* =. Siccome però in tutti gli altri modi e tempi l' affermazione ha sempre luogo, ed è loro essenziale, come *Il sole splende*, *splendeva*, *splendette*, *splenderà* ec.; così pare, che l' affermazione sia quella, la quale principalmente distingue il verbo dalle altre parti del discorso, e gli dà la principal forza. Di qui è, che non vi può esser sentenza o proposizione compiuta senza un Verbo o espresso o implicito. Perciocchè ogni volta che noi parliamo, intendiamo sempre di asserire, che qualche cosa è o non è, e la parola, che esprime questa asserzione, è un Verbo, anzi appunto dall' eccellenza che perciò questa parte del discorso acquista sopra le altre, ha avuto il nome di *Verbo*, o parola per eccellenza.

L' importanza e necessità de' Verbi fa giustamente supporre, che sieno stati contemporanei a' primi tentativi degli uomini per la formazione delle lingue; sebben certamente debba essere stata opera di lungo tempo il portarli a quella accurata e complessa forma che or posseggono. Sembra assai probabile, come il Dottore Smith ha accennato, che i Verbi radicali e primitivi sieno stati quelli che i grammatici chiamano impersonali, come „ piove, tuona, lampeggia ", essendo questa la più semplice forma del Verbo, siccome quella che afferma puramente l' esistenza di un avvenimento o d' una cosa. Dopo l' invenzione de' pronomi questi Verbi gradatamente divennero personali, e diramaronsi per tutte le varietà de' tempi e de' modi.

I tempi de' Verbi furono inventati per esprimere le varie distinzioni del tempo. Io parlerò di questi un po' più estesamente per dimostrare l'ammirabile sagacità, con cui il linguaggio è stato costrutto. Comunemente non si suole portare che alle tre principali distinzioni del tempo, passato, presente, e futuro. Ma il linguaggio procede con molto maggior sottigliezza. E' sminuzza il tempo ne' suoi diversi momenti; lo considera come non mai fermo, ma sempre in moto; considera le cose passate come più o meno compiute, e le future, come più o meno lontane; di che viene nella più parte delle lingue la grande varietà de' tempi.

Ed infatti ben può il presente riguardarsi come un punto indivisibile: „ Io scrivo, o sono scrivente", *scribo*; ma non è così del passato. Non vi ha lingua sì povera, che per esprimerne le modificazioni diverse non abbia almeno due o tre terminazioni. La latina ne aveva tre; le lingue moderne ne han quattro. Può un'azione passata considerarsi 1. come non peranche finita, il che forma l'imperfetto: „ io scriveva ", *scribebam*; 2. come appena finita, il che forma il passato prossimo: „ ho scritto ", *scripsi*; 3. come finita da molto tempo, o da un tempo indeterminato, il che forma il passato rimoto, o indeterminato: „ scrissi ", *scripsi*; 4. come finita anteriormente a un tempo di già passato, il che forma il più che perfetto, o trapassato: „ aveva scritto ", *scripseram* (1).

Qui possiamo osservare il vantaggio che hanno le lingue moderne sopra della latina. Questa mancava di una particolar terminazione per distingue-re

(1) Un'altra specie di trapassato è pure *ebbi scritto*, come *poichè ebbi scritto, me ne partii*. Il Trad.

re se un'azione era appena finita, o finita da lungo tempo; in amendue i casi dicea *scripsi*, quantunque abbiavi una manifesta differenza tra il dire „ho scritto", cioè ho appena finito di scrivere, e „scrissi", cioè egli è molto tempo che questo per me si fece, e molte altre cose sono poscia intervenute. Mancando a tal uopo i Latini di un tempo particolare, eran costretti a servirsi di circonlocuzioni.

Le principali varietà del tempo futuro son due, il futuro semplice, o indefinito: „scriverò", *scribam*; e il futuro anteriore ad un altro: „avrò scritto", *scripsero*, come „avrò scritto innanzi che quegli arrivi" (1).

Oltre alla facoltà d'esprimere i tempi, i Verbi ammettono pure la distinzione delle voci, come si dicono, attiva e passiva, secondo che l'affermazione riguarda o una cosa che si fa: „io amo", o una che si patisce, o riceve: „io sono amato". Essi ammettono eziandio la distinzione de' modi, che serve ad esprimere sotto diverse forme l'affermazione attiva o passiva. Il modo indicativo afferma la cosa assolutamente: „io scrivo": L'imperativo comanda, o chiede: „scrivi tu, scriva egli". Il soggiuntivo esprime la proposizione sotto la forma di una condizione, o in subordinazione a qualche altra cosa, alla quale si riferisca: „io scriverei, se il tal caso avvenisse"; „dicesi, ch'egli abbia scritto". La maniera di esprimere l'affermazione in tante diverse forme, unitamente alle variazioni di persona e di numero „io, tu, egli, noi, voi, eglino", costituisce ciò

(1) Intorno ai tempi de' Verbi può consultarsi l'*Hermes* di Mr. Harris da chi ama di vederli discussi con tutta l'accuratezza metafisica; ed anche il *Trattato su l'origine ed i progressi del Linguaggio*, vol. II, pag. 125.

ciò che si chiama conjugazione de' Verbi, la quale ha sì gran parte nella grammatica di tutte le lingue.

Or chiaramente apparisce quel ch' io ho da principio accennato, che fra tutte le parti del discorso i Verbi sono la più artificiosa e più complessa. Osservisi per esempio quante cose sien comprese nella sola parola latina *amavissem*, „ avrei amato ": 1. la persona che parla, io; 2. l' attributo o azione, *amante*; 3. l' affermazione di questo attributo, o di questa azione; 4. il tempo passato, in cui questa azione doveva farsi; 5. una condizione, da cui questa azione dipendeva. Egli è cosa mirabile, che parole di un valor sì complesso trovinsi, per quanto sappiamo, in tutte le lingue del mondo, e a un di presso colla medesima artificiosa struttura.

La forma però delle conjugazioni, o la maniera d' esprimere ne' Verbi tutte queste varietà, è assai diversa nelle diverse lingue. La conjugazione stimasi più perfetta in queste lingue, le quali col variare o la terminazione o la sillaba iniziale del Verbo, esprimono il maggior numero di circostanze importanti senza il soccorso delle parole ausiliari. Nelle lingue orientali i Verbi diconsi aver poche espressioni di tempo; ma i loro modi sono composti in guisa da esprimere una gran varietà di circostanze e di relazioni. Nell' idioma ebraico, a cagion d' esempio, essi dicono in una sola parola, e senza il soccorso d' alcun ausiliare, non solamente: „ io ho fatto ", ma „ ho fatto esattamente, o spesso; ho avuto comando „ di fare, ovvero ho fatto da me medesimo spon„ taneamente ". La lingua greca, la quale è la più perfetta di tutte le lingue conosciute, è assai regolare e compiuta in tutti i tempi e modi. La latina è formata su lo stesso modello, ma più imperfettamente, massime nella voce passiva, dove parecchi tempi sono costrutti coll' ausiliare *sum*, *es*, *est*.

In tutte le moderne lingue europee la conjugazione è assai difettosa. Poche varietà esse ammettono nella terminazione del Verbo stesso, e quasi costantemente ricorrono a' loro Verbi ausiliari per tutti i modi e tempi, così attivi, come passivi. Il linguaggio ha subìto nella conjugazione un cambiamento affatto simile a quello, che nella precedente Lezione ho dimostrato essere intervenuto rispetto alla declinazione. In quella guisa che le preposizioni premesse ai nomi hanno soppresso l' uso de' casi, allo stesso modo i due gran Verbi ausiliari *avere* ed *essere* messi dinanzi al participio hanno abolito in gran parte le diverse terminazioni de' modi e tempi, onde le antiche conjugazioni eran formate.

L' alterazione in amendue le cose è venuta dalla stessa cagione, il che facilmente s' intenderà riflettendo a quello che si è osservato dianzi. I Verbi ausiliari sono, al pari delle preposizioni, parole di natura assai generale ed astratta. Essi inchiudono le diverse modificazioni dell' esistenza considerata di per sè sola, e senza rapporto ad alcuna cosa particolare. Nel primo stato del linguaggio il loro senso e valore fu incorporato, per così dire, ne' tempi e modi di ciascun Verbo, assai prima che inventate fossero le parole per dinotare concetti così astratti di semplice esistenza. Ma dopochè nel progresso inventati furono e conosciuti questi Verbi ausiliari, e furon costrutti per tempi e modi egualmente che gli altri Verbi, si trovò che siccome nella loro natura essi portano la forza di quella affermazione, che distingue il Verbo, si poteano acconciamente impiegare insieme col participio, che esprime il senso del Verbo, per supplire alla più parte de' tempi e de' modi. Quindi allorchè le moderne lingue incominciarono a formarsi su la rovina delle antiche, nella nuova costruzione del favellare que-

sto metodo agevolmente per sè medesimo si stabilì. Divenute familiari le parole „ sono, era, fui; ho, aveva, ebbi ", parve più facile l'applicare queste medesime ad ogni qualunque Verbo, dicendo „ sono amato, era amato, ho amato, „ aveva amato", che il mettersi a memoria tutta quella varietà di terminazioni *amor*, *amabar*, *amavi*, *amaveram*, che per conjugare gli antichi Verbi si richiedevano. La conseguenza di questa pratica fu come quella della soppressione de' casi. Il linguaggio è divenuto più semplice e facile nella sua costruzione, ma a riscontro più prolisso e men grazioso (1). E ciò è quanto mi è sembrato più necessario ad osservarsi rispetto ai Verbi.

Le altre parti del discorso, che diconsi indeclinabili, ossia che non ammettono variazione, non ci terran lungamente.

Gli Avverbj sono i primi che si presentano. Questi formano in ogni lingua una classe numerosissima di parole riducibili generalmente alle attributive, perciocchè servono a modificare o dinotare qualche circostanza di un'azione, o di una qualità rispetto al suo luogo, tempo, ordine, grado, o altra proprietà, che vogliasi specificare. Son essi per la più parte una maniera abbreviata di favellare esprimente con una sola parola quello che per circonlocuzione potrebbe risolversi in due o più vocaboli spettanti ad altre parti del discorso. *Qui*, per esempio, è lo stesso che in questo luogo; *spesso* vale per molte volte; *bravamente* significa con bravura, e così del resto. Quindi

(1) La lingua tedesca, e l'inglese, che da essa ha avuto la prima origine, in questo sono andate più innanzi dell'altre lingue; conciossiachè per mezzo degli ausiliari premessi al Verbo proprio esse formano non solamente i tempi passati, ma anche i futuri, e i soggiuntivi condizionali. *Il Traduttore*.

di gli Avverbj posson considerarsi come di minore necessità, e di più tarda introduzione nel sistema del linguaggio, che molte altre classi di parole; e di fatto la maggior parte di essi è derivata da altri vocaboli stabiliti nel linguaggio anteriormente.

Le Preposizioni e le Congiunzioni sono parole più essenziali al discorso, che la più parte degli Avverbj. Esse formano la classe delle parole che chiamansi connessive, senza di cui non ci potrebbe esser discorso; elle servono ad esprimere le relazioni, che le cose hanno fra loro, la vicendevole loro influenza, dipendenza, e coerenza, e con ciò ad unire le parti del discorso in proposizioni intelligibili e significanti. Le Congiunzioni generalmente s'adoprano per connettere le sentenze, come „ e, perchè, sebbene, pure ", e simili. Le Preposizioni s'adoprano per connettere le parole, dimostrando la relazione che un nome sostantivo ha con un altro, come „ di, a, da, sopra, sotto " ec. Della forza di queste ho già avuto occasione di favellare più addietro, quando ho trattato dei Casi, e delle Declinazioni.

Egli è evidente che tutte queste particelle connessive debbon essere nel favellare di grandissimo uso, siccome quelle che indican le relazioni e le transizioni, per cui la mente passa dall' una all' altra idea. Son esse il fondamento di tutto il ragionare, il quale non è altro che la connessione de' pensieri. E perciò sebbene fra le barbare nazioni, e nelle rozze ed incolte età del mondo il numero di queste voci debba essere stato scarso, dee però sempre essersi aumentato a misura che gli uomini s'avanzavano nella riflessione e nell' arte del ragionare. Quanto più una nazione cresce in sapere, e più perfetto diviene il suo linguaggio, dobbiamo naturalmente aspettarci, che tanto più abbondi di particelle connessive esprimenti

ti le relazioni delle cose, e le transizioni de' pensieri, che prima sfuggivano alle viste più ottuse. E di fatto niuna lingua ne è sì copiosa, come la greca, in conseguenza dell'acuto e sottile ingegno di quel popolo raffinato. In ogni lingua una gran parte della bellezza e forza sua dipende dall'accorto uso delle Congiunzioni, delle Preposizioni, e di que' Pronomi relativi, che servono allo stesso fine di connettere le varie parti del discorso. Il buono o cattivo uso di queste voci è quello principalmente, che rende il discorso unito e compatto, o disgiunto e slegato, e fa ch'esso muova con passo piano e seguente, o con piè zoppo ed a salti.

Io non mi tratterrò più a lungo su la generale costruzion del linguaggio. Soltanto, pria d'abbandonare quest'argomento, mi si permetta di osservare, che per quanto arido ed intralciato possa parere ad alcuni, è però di somma importanza, e assai strettamente connesso colla filosofia dell'umano intelletto. Imperocchè se il linguaggio è l'interprete de' concetti dell'animo, un esame della sua struttura e de' suoi progressi non può a meno di suggerir molte cose riguardanti la natura e i progressi de' nostri concetti medesimi, e delle operazioni delle nostre facoltà: soggetto che all'uomo è sempre istruttivo. *Ne quis*, dice Quintiliano autore di eccellente giudizio, *ne quis tamquam parva fastidiat grammatices elementa. Non quia magnæ sit operæ consonantes a vocalibus discernere, easque in semivocalium numerum, mutarumque partiri, sed quia interiora velut sacri hujus adeuntibus apparebit multa rerum subtilitas, quæ non modo acuere ingenia puerilia, sed exercere altissimam quoque eruditionem, ac scientiam possit.* Instit. lib. I, cap. IV. „ Non siavi „ chi prenda a schifo gli elementi della gramma- „ tica, siccome cose da poco. Non già perchè sia „ di gran momento il discernere le consonanti dal-

„ le

„ le vocali, e partirle in mute e semivocali; ma
„ perchè chiunque vorrà penetrar nell'interno di
„ questi misterj, troverà molta sottigliezza di co-
„ se, atta non solo ad aguzzare gl'ingegni pue-
„ rili, ma ad esercitare eziandio le persone di
„ più alta erudizione e scienza "(1).

LE-

(1) L'autore aggiugne qui alcune particolari riflessioni intorno alla lingua inglese, delle quali in vece di un'estesa traduzione, che agl'Italiani inutile riuscirebbe, io mi contenterò di esibire un piccol transunto. Ei comincia da una breve notizia di quella lingua, che non dispiacerà di veder qui pure accennata. „ La lingua (dice egli), che „ or si parla nella Gran-Brettagna, non è nè l'antico e „ primitivo suo idioma, nè da esso è derivata; ma è to- „ talmente di origine straniera. Il linguaggio de' primi „ suoi abitanti fu senza dubbio il Celtico, comune ad essi „ coi Galli, da' quali sembra che la Gran-Brettagna sia „ stata a principio popolata. Questa Celtica lingua, la „ quale dicesi che fosse assai copiosa ed espressiva, e che „ fu una delle più antiche lingue del mondo, regnò un „ tempo nella più parte delle regioni occidentali dell'Eu- „ ropa. Fu essa la lingua della Gallia, della Gran-Bret- „ tagna, dell'Irlanda, e probabilmente ancor della Spa- „ gna, finchè nel corso di quelle rivoluzioni, che per le „ conquiste, prima de' Romani, e poi delle nazioni set- „ tentrionali, cangiarono il governo, il linguaggio, e in „ certo modo tutta la faccia dell'Europa, quella lingua „ rimase estinta, nè più aussiste che nelle montagne di „ Galles, della Scozia e dell'Irlanda. Nella Gran-Bretta- „ gna la lingua Celtica continuò fino all'invasione dei „ Sassoni, che fu nell'anno di Nostro Signore 450, nel „ quale avendo i Sassoni soggiogato i Britanni, li discac- „ ciarono dalle loro abitazioni, e li confinarono col loro „ linguaggio nelle montagne di Galles. Erano i Sassoni „ un di que' popoli settentrionali, che si sparsero per l' „ Europa; e il loro linguaggio, che era un dialetto del „ gotico o teutonico, interamente distinto dal celtico, „ pose i fondamenti del presente idioma inglese. Nelle „ parti meridionali dell'isola continuò esso a parlarsi con „ qualche mescolanza del danese, (il quale probabilmente „ avea col sassone una comune radice) fino al tempo di „ Guglielmo il conquistatore. Egli introdusse il suo nor-

„ man-

„ manno o francese, come linguaggio di corte, il quale
„ nella lingua della nazione fece un notabile cangiamen-
„ to; e l'inglese, che fu parlato dappoi, e che parlasi
„ tuttavia, non è che un misto dell'antico sassone, e di
„ questo franco normanno, unitamente a quei nuovi vo-
„ caboli forestieri, che il commercio e le scienze hanno
„ gradatamente introdotto."

La mescolanza di tanti linguaggi (segue l'autore) ha renduta la lingua inglese alquanto irregolare; ma in contraccambio vie più copiosa. E come ogni lingua prende la tinta principale dal carattere della nazione che la parla; così la gravità e serietà degli Inglesi fa ch'ella sia più adattata a' soggetti gravi, e alle passioni forti, che alle cose leggieri e delicate.

„ La pieghevolezza di una lingua (egli continua) ossia
„ il potere d'accomodarsi a diversi stili, in guisa che
„ sappia essere o grave e forte, o piana e scorrevole, o
„ tenera e dolce, o pomposa e magnifica; secondo porta
„ l'occasione o il genio dell'autore, è una qualità di
„ sommo rilievo nel parlare e nello scrivere. Sembra, che
„ da tre cose ella dipenda, copia di parole, libertà nella
„ lor disposizione, e varietà e bellezza nel loro suono
„ corrispondente a' diversi soggetti. Niuna lingua posse-
„ dette queste qualità al par della greca. La lingua lati-
„ na, benchè bellissima, per questo riguardo era ad essa
„ inferiore. Fra le lingue moderne l'italiana è quella,
„ che porta in ciò il primo vanto. Per la sua copia, la
„ sua libertà riguardo alla sintassi, e la somma bellezza
„ e armonia delle sue voci, ella s'adatta felicemente a qua-
„ lunque soggetto e in prosa e in verso: ella è capace
„ del maestoso e del forte, egualmente che del tenero e
„ dilicato; e sembra in complesso la più perfetta di tutte
„ le moderne lingue, che si sono formate sopra la rovi-
„ na delle antiche. La lingua inglese però benchè nella
„ pieghevolezza non pareggi l'italiana, non manca tutta-
„ via d'un grado considerevole di questa prerogativa,
„ siccome appare dalla somma diversità di stile, che scor-
„ gesi in alcuni de' suoi classici scrittori; per esempio fra
„ lo stile di Shaftsbury, e quello del Decano Swift."

Cerca egli in seguito di difendere la lingua inglese dalla taccia d'esser mancante di armonia, sebben confessi, che la dolcezza e bellezza de' suoni non è una delle sue proprietà distintive.

Loda invece la sua semplicità nella forma e nella struttura, in che supera tutte le lingue europee. „ Ella è li-
„ bera da ogn'impaccio di casi, di declinazioni, di mo-

„ di

„ di e di tempi. Le sue parole sono soggette a minor
„ numero di variazioni dalla lor forma originale, che
„ quelle delle altre lingue. I sostantivi non hanno di-
„ stinzione di genere, fuorchè nei nomi degli animali, e
„ una sola distinzione di numero. Gli aggettivi non am-
„ mettono altro cambiamento, salvo quello che esprime
„ il comparativo e il superlativo. I verbi in vece di se-
„ condare tutte le varietà delle antiche conjugazioni, non
„ soffrono che quattro o cinque cambiamenti di desinen-
„ za. Coll'ajuto di poche preposizioni e pochi verbi au-
„ siliari esprimonsi tutt'i sensi, ritenendo le parole per
„ la più parte la loro forma invariabile. Ciò rende l'a-
„ cquisto di quella lingua meno laborioso, la disposizione
„ delle parole più ovvia e piana, le regole della sintassi
„ più poche e semplici."

Si lagna però, che questa facilità medesima delle sue regole grammaticali renda molto più trascurati nel ben apprenderle ed osservarle; e termina col dimostrare quanto lo studio della grammatica della propria lingua sia importante e necessario. „ Per quanto buona ed utile (dice „ egli) sia la materia, di cui tratta un autore, l'opera „ sua scapiterà sempre moltissimo nella pubblica estima- „ zione, ove manchi di purità e proprietà. Altronde il „ conseguimento di uno stile corretto ed elegante doman- „ da applicazione e fatica. Se alcuno s'immagina di poter „ formarselo ad orecchio, o acquistarlo con una superfi- „ ciale lettura di qualche accreditato scrittore, s'inganna „ a partito. I molti errori di grammatica, e le molte „ mancanze contro alla proprietà della lingua, che si „ commettono anche da autori non dispregevoli, fanno „ vedere che un accurato studio della lingua è necessario „ a chiunque ama di scriverla convenevolmente." *Il Traduttore.*

LEZIONE X.

Stile. Sue prime qualità Perspicuità e Precisione.

Terminato ciò che riguarda il linguaggio, entro ora a considerare lo Stile, e le regole che gli appartengono. Non è facil cosa il dare un' idea precisa di ciò che intendesi per lo Stile. La migliore definizione ch' io possa offrirne, si è di caratterizzarlo per quella particolar maniera, che un uomo adopera ad esprimere colle parole i suoi concetti. Egli è diverso dal mero linguaggio o dalle parole. Queste posson essere convenevoli e pure; e tuttavia lo Stile aver gran difetti, esser duro o arido, o debole o affettato. Lo Stile ha sempre qualche relazione colla maniera del pensare, egli è una fedel pittura delle idee, che ci nascono nella mente, e della maniera con cui ci nascono: intantochè quando noi esaminiamo le produzioni d'un autore, è sovente difficile il separarne lo Stile dal sentimento. Nè già è meraviglia, che queste due cose vadano sì intimamente connesse; poichè lo Stile non è pur altro se non quella foggia d'espressione che i nostri pensieri prendono per sè stessi più facilmente. Di qui è che varj popoli sono stati contraddistinti per la particolarità dello Stile corrispondente al loro temperamento e al loro genio. Le nazioni orientali lo animavano colle più forti e iperboliche figure: gli Ateniesi, popolo colto e perspicace, avevano uno Stile accurato, chiaro, e nitido: gli Asiatici voluminosi e molli affettavano uno Stil florido e diffuso. Le stesse

ca-

caratteristiche differenze si osservano comunemente nello Stil de' Francesi, degl'Inglesi, e degli Spagnuoli (1). Tra i generali caratteri dello Stile si suol distinguere il robusto, il debole, lo spiritoso, che sono apertamente quei che discoprono nello scrittore la maniera del pensare non meno che quella dell'esprimersi: tanto è difficile il separare queste due cose l'una dall'altra. Ma dei generali caratteri dello Stile io avrò a parlare in appresso. Qui sarà necessario il cominciare dalla disamina delle sue più semplici qualità, dall'unione delle quali risultano le sue più complesse denominazioni.

Tutte le qualità di uno Stile lodevole posson ridursi a due capi generali, perspicuità e ornamento. Imperocchè tutto quello che può richiedersi dall'uso della favella, è di trasmettere le nostre idee negli animi altrui con chiarezza, e al tempo stesso in tal forma, che col dilettarli e interessarli possano efficacemente produrre le impressioni che intendiamo di farvi. Allorchè otteniamo questi due fini, certamente adempiamo a tutto quello, che parlando o scrivendo possiamo proporci.

La Perspicuità o chiarezza, come facilmente verrà ammesso, è la qualità fondamentale dello Stile (2): qualità sì essenziale ad ogni genere di com-

(1) Sarebbe ora molto difficile il determinare qual sia lo stile caratteristico degl'Italiani. Nel secolo XVI ebber essi comunemente uno stil puro, colto, armonioso, ma qualche volta leccato, e generalmente prolisso; nel XVII il loro stile fu quasi universalmente pieno di strane metafore, e di lambiccati concetti: nel XVIII è divenuto più castigato, più naturale, meno diffuso, presso alcuni secondo le materie elegante e grazioso, o sodo e robusto, come conviene; presso altri stentato e affettato; presso molti trascurato, inesatto, pieno di solecismi non meno che di barbarismi. *Il Traduttore.*

(2) *Nobis prima sit virtus perspicuitas,) propria verba,* re-

componimento, che nulla può compensarne il difetto. Mancando quella, i più ricchi ornamenti dello Stile son lampi attraverso le tenebre, e confondono il leggitore in luogo di appagarlo. Il primo oggetto pertanto di chi scrive debb'essere, che i suoi pensieri chiaramente e pienamente sieno da tutti compresi, e compresi senza la minima difficoltà. *Oratio*, dice Quintiliano, *debet negligenter quoque audientibus esse aperta, ut in animum audientis, sicut sol in oculos, etiamsi in eum non intendatur, occurrat. Quare non solum ut intelligere possit, sed ne omnino possit non intelligere, curandum* (1). Se noi siamo costretti a seguire uno scrittore con molta attenzione, e fermarci a rilegger più volte le sue sentenze per ben intenderle, non potrà mai lungamente aggradirci. Gli uomini generalmente son troppo nemici della fatica, perchè possano sostener con piacere un sì grave stento. Forse ammireranno la profondità dell'autore dopo d'averne scoperto il senso; ma di rado s'indurranno a prendere fra le mani una seconda volta l'opera sua (2).

Gli

rectus ordo, non in longum dilata conclusio; nihil neque desit, neque superfluat. Quintil. lib. VIII.

(1) „ Il discorso debb'esser chiaro anche a chi ascolta „ disattentamente, sicchè entri nell'animo dell'uditore, „ siccome il sole negli occhi, anche quando in lui non sono „ fissi. Deesi quindi cercare non solo ch'ei possa intendere, ma che non possa a meno d'intendere."

(2) Avvi chi affetta espressamente l'oscurità, per dare alle cose sue un'aria d'importanza, di sublimità, di mistero. Consigliato a rendersi nel suo stile più facile, e intelligibile, uno rispose, che non può scrivere se non di cose comuni chi vuol farsi intendere comunemente. Io non so però s'egli avesse in ciò molta ragione; perocchè veggo, che gli uomini grandi nelle cose appunto più difficili si studian maggiormente di rendersi più intelligibili e più chiari. Ed in vero a che giova lo scrivere quando non si vuol essere inteso? *Il Traduttore*.

Gli autori talor allegano la difficoltà del subbietto, per iscusare il difetto loro intorno alla chiarezza. Ma questa scusa ben di rado e forse non mai può ammettersi con ragione. Imperocchè tutto quello che uno chiaramente concepisce, e' può sempre chiaramente esprimerlo ad altri, qualora voglia darsi la briga di ordinarlo in proposizioni chiare e distinte; e di niuna cosa ei deve scrivere, che chiaramente non concepisca. Ben possono le sue idee sopra di qualche argomento essere senza sua colpa incomplete o inadequate; ma fin dove arrivano, debbono sempre esser chiare; e questa chiarezza nell'esprimerle può sempre, qualor si voglia, ottenersi. L'oscurità, che regna in molti scrittori metafisici, per la più parte è da attribuirsi alla poca distinzione delle loro idee. Veggon essi gli oggetti in un lume confuso, nè posson per conseguenza altrui presentarli in chiara luce.

La perspicuità nello scrivere non è da considerarsi unicamente come un merito negativo, o una semplice esenzione da colpa. Essa ha un pregio assai maggiore, ed un grado di positiva bellezza. Noi sentiamo un dolce piacere, e degno di lode riputiamo un autore, quand'ei ci libera da ogni fatica nel rintracciare i suoi sentimenti, quand'ei ci guida per tutta l'opera sua senza verun intoppo o confusione, e quando il suo stile scorre sempre come un limpido rivo, di cui veggiam tutto il fondo.

Lo studio della perspicuità richiede attenzione primieramente alle parole ed alle frasi, indi alla costruzione delle sentenze. Comincerò dalle prime, e a queste ristringerò la presente Lezione.

La perspicuità considerata rispetto alle parole ed alle frasi, tre qualità in esse domanda: purità, proprietà, e precisione.

La purità e la proprietà del favellare prendonsi spesse volte indistintamente; e sono in fatti as-

sai strettamente fra lor congiunte. V' ha tuttavia una distinzione. La purità consiste nell'uso di quelle parole, e costruzioni, che appartengono veramente alla lingua che parlasi, in opposizione alle parole ed alle frasi trasportate da altre lingue, o che sono antiquate, o di nuovo conio, o usate senza convenevole autorità. La proprietà consiste nella scelta di que' vocaboli della lingua, che il migliore e più costante uso ha appropriato a quelle idee che per essi intendiamo d'esprimere; e vuol dire una saggia e felice applicazione di tai vocaboli, in opposizione alle maniere basse e triviali, o che esprimerebbono con minor forza le idee che vogliamo trasmettere. Quindi è che lo stile può esser puro, cioè tutto composto di parole strettamente attinenti alla lingua che si parla, senza barbarismi nè solecismi; e tuttavia mancar di proprietà, qualora i vocaboli sien mal trascelti, non adattati al soggetto, non bene esprimenti il senso dell'autore. All' incontro non può mai lo stile esser proprio, se non è anche puro: e quando la purità e la proprietà vanno insieme congiunte, oltre al rendere lo stile chiaro, lo rendono ancor grazioso; nè intorno alla purità e proprietà altra norma può darsi, fuorchè la pratica de' migliori scrittori e dicitori del proprio paese.

Io ho accennato di sopra le voci antiquate o di nuovo conio, come contrarie alla purità dello stile; ma agevolmente s'intenderà, che in ciò debbon esservi delle eccezioni, perocchè anche quelle voci possono in certi casi aver grazia. La poesia ammette maggior libertà che la prosa circa al coniare, o almeno insieme unire e comporre nuove parole: sebbene anche in quella conviene usar sobrietà. Nella prosa siffatte innovazioni son più pericolose, ed hanno peggior effetto, conciossiachè facilmente dar possono allo stile un'aria affettata; nè vi si debbono arrischiare se non quel-

li, cui una stabilita riputazione dà in certo modo un poter dittatorio sopra alla lingua.

L' introduzione delle parole straniere dee sempre schivarsi, quando la necessità nol richiegga (1); e lo stesso pur deve intendersi de' grecismi e de' latinismi. Danno essi talvolta allo Stile un' apparenza di dignità e d'elevazione, ma spesso ancora il rendono caricato e forzato; e generalmente uno stil puro e nativo non solamente è più intelligibile ai leggitori e agli uditori, ma eziandio maneggiato opportunamente può divenire egualmente robusto ed espressivo, come per qualunque parola o frase straniera.

Prendiamo ora a considerar la Precisione, la quale siccome forma la principal parte della perspicuità, così merita una più estesa spiegazione; tanto più che non si ha forse comunemente intorno a quella un' idea abbastanza distinta.

L' esatto valore della parola *precisione* può trarsi dalla sua stessa etimologia. Essa vien da *praecidere*, tagliar via, e significa togliere tutte le superfluità, e chiarire l'espressione a segno, che non presenti nè più nè meno d' una fedel copia dell'idea di chi favella. Ho già dinanzi osservato, che spesse volte è difficile il separare le qualità dello Stile dalle qualità del pensiero; e così è nel presente caso, conciossiachè affine di parlare e scrivere con precisione, una somma distinzione e accuratezza richieggasi nel pensare.

Le

(1) A tal fine, prima d' usare un termine straniero, è necessario saper bene se la propria lingua non somministri l'equivalente; il che non fanno gli scrittori trascurati, i quali si valgono delle straniere locuzioni per ignoranza delle proprie. Anche quando alla nostra lingua realmente manchi il termine equivalente, non si dee tosto adottar lo straniero, qualora con un diverso giro di frase, o con qualche aggiunto supplir si possa agevolmente al difetto. *Il Traduttore*.

Le parole che uno adopera per esprimere le sue idee possono essere viziose a tre riguardi: 1mo. possono esprimere non l'idea che intende l'autore, ma qualche altra soltanto simile o analoga; 2do. possono esprimere quest'idea, ma non pienamente e compiutamente; 3zo. possono esprimerla insieme con qualche cosa di più. La precisione è contraria a tutti e tre questi vizj, ma all'ultimo principalmente. Chi ama scrivere con proprietà, basta che sappia schifare i due primi; conciossiachè proprj diconsi i termini, qualora esprimono l'idea che vuolsi, e l'esprimono pienamente. Ma chi si picca di scrivere con precisione, deve eziandio esprimere quest'idea e non più. Aver non debbono i vocaboli cos'alcuna, che introduca idee straniere o superflue, le quali mescolandosi colla principale ne rendano il concetto vago e indistinto. A questo fine è mestieri, che lo scrittore abbia in sè medesimo una chiara percezione dell'oggetto che intende di presentarci, che l'abbia ben fermo nella sua mente, che non esiti, nè ondeggi su la maniera di concepirlo: perfezione, a cui per vero dire ben pochi arrivano.

L'uso e l'importanza della precisione può dedursi dalla natura medesima dell'umano intelletto. E' non può mai veder chiaramente e distintamente più d'un oggetto per volta. Se dee attendere a due o tre nel medesimo tempo, massimamente ove abbian fra loro della somiglianza o connessione, e' si trova confuso e imbarazzato, nè può concepire abbastanza in che quelli convengano o differiscano. Allorchè mi si offre un oggetto, per esempio un animale straniero, della cui struttura io abbia bisogno di formarmi una idea distinta, io desidero che gli si tolgano tutti gli abbigliamenti, io chieggo che mi si metta dinanzi tutto nudo e solo, affinchè la mia attenzione da niun'altra cosa venga distratta. Lo stesso è riguardo alle paro-

role. Se allorchè voi volete informarmi de' vostri sentimenti, mi dite qualche cosa di più di quello che avete in mente, se aggiungete al principale oggetto delle circostanze estranie, se col variare l'espressione senza bisogno, mi scambiate il punto di veduta, e mi presentate ora l'oggetto stesso, ora altra cosa con lui connessa, voi m'obbligate a dividere l'attenzione su più oggetti allo stesso tempo, ed io perdo frattanto la vista del principale. Di tanti abbigliamenti voi mi venite allora ingombrando l'oggetto che mi mostrate, e tanti della medesima specie me ne traete dinanzi, in parte somiglianti, e in parte dissimili, ch'io non ne posso più discernere chiaramente nessuno.

Ciò forma quello Stile, che chiamasi stemperato, il quale è appunto il rovescio della precisione, e nasce generalmente dalla superfluità delle parole. I deboli scrittori impiegano una farragine di vocaboli credendo di farsi intendere più distintamente, e non fan che confondere vie più il leggitore. Sanno di non aver colta la precisa espressione per significar ciò che vogliono; non concepiscono essi medesimi abbastanza precisamente quello che vogliono esprimere; quindi s'ajutano il più che possono con questa e quella parola, che si lusingano poter supplire al difetto, e guidare il leggitore alquanto più vicino alla loro idea: e così vi si vanno aggirando sempre dintorno senza mai coglierne il giusto punto. L'immagine, che essi presentano, sempre si vede doppia; e ognun sa che l'immagine duplicata non può essere mai distinta. Allorchè un autore, a cagion d'esempio, esalta il *coraggio* del suo eroe nel giorno della battaglia; l'espressione è precisa, ed io pienamente l'intendo. Ma se per prurito di moltiplicar le parole vuol lodarne il *coraggio* e la *fortezza*, al momento che insieme unisce questi due termini, la mia idea incomincia a ondeggiare. Ei crede di

esprimere più gagliardamente una medesima qualità, e realmente ne esprime due. Il coraggio resiste al pericolo, la fortezza sopporta il dolore. L'occasione d'esercitare ciascuna di queste qualità è diversa, e col fermi pensare ad amendue nel tempo stesso, quando una sola debba aver luogo, la mia veduta si rende incerta, e la percezione dell'oggetto indistinta (1).

Di quanto ho detto si manifesta, che un autore può qualche volta esser chiaro senza esser preciso. Userà parole proprie, e propriamente disposte, presenterà l'idea così com'egli la concepisce, e in ciò sarà chiaro: ma le sue idee nella sua mente medesima non saranno abbastanza distinte, saranno vaghe e generali, e perciò non potrà esprimerle con precisione. Non tutti i soggetti però esigono precisione eguale. In molte occasioni ci basta d'avere una percezione generale del senso dell'autore, e specialmente quando il soggetto è d'un genere noto e famigliare; conciossiachè intorno a quello non possiamo allora prendere abbaglio, ancorchè non ogni parola dall'autore adoperata sia precisa ed esatta.

Una delle principali sorgenti dello stile inesatto opposto alla precisione è l'uso poco giudizioso di que' termini che si chiaman Sinonimi. Son essi così appellati, perchè si accordano nell'esprimere una principale idea; ma per lo più, se non sempre, l'esprimono con qualche diversità nelle circostanze. Variano per qualche idea accessoria che tia-

(1) Questo vizio di moltiplicar le parole fuor di proposito colla vana supposizione di mostrar con ciò maggior copia e facondia, fu pur notato da Quintiliano. *Est in quibusdam turba inanium verborum, qui dum communem loquendi modum reformidant, ducti specie nitoris, circumeunt omnia copiosa loquacitate quæ dicere volunt. De Instit. orat. lib. VII. cap. 2.* *il Traduttore.*

ciascuno introduce, e che forma la loro distinzione. E' raro che in una lingua si dieno due parole, ch'esprimano precisamente la stessa idea; una persona pienamente versata nella proprietà della lingua sempre vi troverà qualche cosa in cui differiscano. Essendo esse come diverse sfumature di una medesima tinta, un accurato scrittore può servirsene con gran vantaggio per rinforzare, o dar l'ultimo finimento alla sua pittura. Supplisce coll'una a ciò che manca nell'altra per dar maggior forza, o maggior lume all'immagine che vuol presentarci. Ma per ottener questo fine ei debbe essere attentissimo nella scelta. La maggior parte degli scrittori soglion confondere i termini l'un coll'altro, e impiegarli negligentemente sol per empire il periodo, o rotondare e variare l'espressioni, come se il loro significato fosse esattamente lo stesso, quando in realtà è diverso. Quindi quel miscuglio, e quella mancanza di distinzione che osservasi nel loro Stile (*a*).

Nell'i-

(*a*) Questo tratto è veramente degno di un filosofo della letteratura, e non cesseremo di raccomandare ai giovani studiosi di meditarlo profondamente. L'erronea opinione, invalsa anche fra le persone di qualche coltura, che le lingue abbiano più segni per presentare la medesima idea, è forse la sorgente di quella maniera di scrivere inesatta di molti, tanto lontana dalla castigatezza e precision degli antichi, la quale sarebbe da riprovarsi, ancorchè in fatto vi avessero i sognati sinonimi. Ammesso il principio incontrastabile, che i vocaboli sono segni degli attributi delle cose, è facile a vedersi, che ciascuno di essi presenta l'oggetto allo spirito sotto un determinato punto di vista, e che se vi hanno più vocaboli che all'oggetto stesso appartengano, lungi dall'essere oziosi sinonimi, non sono che tanti segni inventati dal bisogno, e sanzionati dall'uso, per indicare l'una o l'altra delle moltiplici proprietà in essolui rinvenute dall'osservazione, o dal caso. Per ammettere questa curiosa sinonimia converrebbe adottare un'ipotesi, quanto ridicola, altrettanto

Nell'idioma latino non vi son forse parole che più facilmente si possan prendere per sinonime, che le due *amare e diligere*. Tuttavia Cicerone ha dimostrato, che v' ha fra esse una chiara distinzione. *Quid ergo*, diç' egli in una delle sue lettere, *tibi commendem eum, quem tu ipse diligis? Sed tamen ut scires eum non a me diligi solum, verum etiam amari, ob eam rem tibi hæc scribo* (1).

Ad

tanto smentita dal fatto. Bisognerebbe supporre, che gli uomini stretti dall'imperioso bisogno di trasfondere in altri i propri pensieri la mercè de'suoni articolati, avessero la vaghezza di coniarne parecchi per dipingere l'identica idea, quando un solo all'uopo loro bastava; lo che certamente non odora di buon senso, nè d'altronde si affà coll'idee che abbiam del bisogno, il quale non va mai dietro al superfluo. Nè ciò avvenne in fatto, perchè non v'ha lingua così lussureggiante; anzi non sarebbe difficile di provare, che niuna delle morte, e delle viventi, ha due vocaboli che presentino allo spirito la medesima idea. Vi può essere molta analogia, ma non un'identità rigorosa; si può trattare di due attributi di molto vicini, ma non della stessissima proprietà. Così andando la cosa, non è a stupire, se quelli che scrivono col dizionario del non molto filosofo P. Rabbi alla mano, scrivono inesattamente per guisa, che nè agli altri dicono quello che deono, nè a se stessi saprebbero render conto di ciò che si vogliono. Se più vocaboli non possono offrire l'identica idea, dunque il largheggiare coi supposti sinonimi, porterà l'incomodo effetto, che si dipingeranno più idee volendone presentare una sola, e che il lettore, non potendo farla da indovino per sapere quale delle annunziate sia la contemplata dall'autore, esiterà intorno al vero senso della dizione. E quand'anche, per impossibile, le lingue ostentassero questo lusso importuno, tanto è lungi che l'uso dei sinonimi approvar si potesse, che anzi ei riescirebbe vieppiù riprensibile. In fatti, a qual pro due e più vocaboli per esternare un'idea, se un solo sarebbe all'uopo bastevole? *L' Editore*.

(1) „ A che raccomandarti una persona, a cui tu stes„ so porti affezione? perchè tu sappi, ch'io non solo gli „ porto affezione, ma l'amo; perciò ti scrivo ".

Ad Famil. Lib. XIII, ep. 47. Nella stessa maniera *tutus* e *securus* sono parole che noi facilmente confonderemmo, sebbene il loro significato sia differente. *Tutus* vuol dire fuor di pericolo, *securus* fuori di timore. Seneca ha elegantemente notata questa distinzione: *Tuta scelera esse possunt, secura non possunt*. Nella nostra lingua medesima assai esempj recar si potrebbono della diversa significazione che hanno parecchi termini, i quali comunemente son riputati Sinonimi; e come il soggetto è importante, io mi farò ad accennarne alcuni, scegliendo quelli che posson essere di maggior uso, e far meglio vedere la necessità di badare attentamente e rigorosamente all'esatto valore delle parole, qualora si voglia scrivere con proprietà e precisione (1).

Austerità, *severità*, *rigore*. All'austerità si oppone la mollezza, alla severità il rilassamento, al rigore la clemenza. Un romito è austero nel suo vivere; un casuista è severo nell'applicazione dela legge; un giudice è rigoroso nelle sue sentenze.

Costume, *abito*. Il costume riguarda l'azione, l'abito riguarda l'agente. Per costume noi intendiamo la frequente ripetizione del medesimo atto, per abito l'effetto che questa ripetizione produce su l'animo o sul corpo. Il costume d'andar a spasso, o di starsene colle mani in mano, fa acquistar l'abito all'ozio.

Sorpreso, *attonito*, *stupefatto*, *confuso*. Io son sorpreso da ciò che è nuovo o inaspettato; attonito di ciò che è vasto o grande; stupefatto di ciò che è incomprensibile; confuso da ciò che fortemente mi colpisce o spaventa.

De-

(1) Fra gli esempj qui recati dall'Autore io ho tradotto tutti quelli, ove la stessa diversità di significazione si trova e ne' termini inglesi e negl' italiani; e questi son pur la massima parte. *Il Trad.*

Desistere, *rinunziare*, *lasciare*, *abbandonare*. Ognuno di questi termini importa cessazione dal tener dietro a qualche oggetto, ma per diversi motivi. Noi desistiamo per la difficoltà di ottenere; rinunziamo per qualche disgusto sopravvenuto; lasciamo per appigliarci a qualche altra cosa, che più ne piace o interessa; abbandoniamo, perchè la cosa ci è di peso. Un politico desiste da' suoi disegni quando li trova impraticabili; rinunzia alla corte quando ne ha ricevuto alcun torto; lascia l'ambizione per amor del ritiro e della quiete; abbandona il servigio allorchè invecchia, o che troppo gli è di disagio.

Orgoglio, *vanità*. L'orgoglio fa che abbiamo soverchia stima di noi medesimi; la vanità che cerchiamo soverchiamente la stima degli altri. E giustamente si può dir di taluno quel che ha detto il Decano Swift, " Egli è troppo orgoglioso per es„ ser vano ".

Alterigia, *disdegno*. L'alterigia è fondata su l'alta opinione che uno ha di sè stesso; il disdegno su la bassa opinione che ha degli altri.

Distinguere, *separare*. Noi distinguiamo tutto ciò che non confondiamo con altre cose; separiamo ciò che stacchiamo da quelle. Gli oggetti son distinti l'un dall'altro per le lor qualità; son separati per la distanza di luogo o di tempo.

Annojare, *stancare*. La continuazione della medesima cosa ci annoja; la fatica o il peso ci stanca. Uno s'annoja collo star fermo, si stanca col passeggiare. L'amante non corrisposto annoja colla sua perseveranza, stanca colla sua importunità.

Abborrire, *detestare*. L'abborrire importa soltanto una forte avversione; il detestare importa eziandio una forte disapprovazione. Uno abborrisce l'avere obbligazione; ma detesta la perfidia e il tradimento.

Inventare, *scoprire*. Si inventano le cose nuove, e si

e si scoprono quelle che prima eran nascoste. Galileo ha inventato il telescopio; Harvey ha scoperta la circolazione del sangue.

Unico, *solo*. Unico vuol dire che non v'è niun altro della medesima specie; solo che non è accompagnato da altri. Figliuol unico è quello che non ha nè fratelli, nè sorelle; figliuol solo è quello che è lasciato senz'altri. V'ha perciò una differenza a rigor di precisione tra queste due frasi: „ La virtù è l'unica che ci rende felici; la virtù „ sola ci rende felici ". La prima frase significa, che fuori della virtù niun'altra cosa ci può render felici; la seconda, che la virtù senza accompagnamento d'altre cose basta per sè a renderci felici.

Intero, *compiuto*. Una cosa è intera quando non manca niuna delle sue parti; è compiuta quando non manca nulla di ciò che le spetta. Uno può aver per se solo un'intera casa, e non aver niun appartamento compiuto.

Tranquillità, *pace*, *calma*. La tranquillità è una situazione libera da ogni turbamento considerata in sè stessa; la pace è la medesima situazione considerata rispetto alle cagioni che posson turbarla; la calma rispetto a' turbamenti che l'han preceduta. L'uomo dabbene gode tranquillità in sè stesso, pace cogli altri, e calma dopo le tempeste.

Difficoltà, *ostacolo*. Una difficoltà imbarazza, un ostacolo arresta. Si rimove l'una, l'altro si sormonta. Generalmente la prima indica qualche cosa proveniente dalla natura o dalle circostanze intrinseche dell'affare medesimo; il secondo qualche cosa proveniente da cagione straniera. Filippo trovò difficoltà nel maneggiare gli animi degli Ateniesi per le naturali loro disposizioni; ma il più grande ostacolo a'suoi disegni fu l'eloquenza di Demostene.

Accortezza, *prudenza*. L'accortezza ci dirige nel di-

dire o fare ciò che è convenevole; la prudenza ci ritiene dal fare o dire ciò che sconviene. Un uomo accorto impiega i mezzi più opportuni per la buona riuscita; un uom prudente usa i mezzi più sicuri per evitare ogni sinistro.

Bastante, *sufficiente*. Il bastante si riferisce alla quantità che uno desidera; il sufficiente all'uso che deve farne. All'uomo avido nulla mai è bastante, ancorchè abbia più di quel ch'è sufficiente a'bisogni della natura.

Notare, *osservare*. Si nota in via d'attenzione per ricordarsi, si osserva in via d'esame per giudicare. Un viaggiatore nota gli oggetti che più lo colpiscono; un Generale osserva tutti i movimenti del suo nemico.

Equivoco, ambiguo. Espressione equivoca è quella che ha un senso palese inteso da tutti, e un senso occulto inteso soltanto dalla persona che l'usa. Espressione ambigua è quella che ha palesemente due sensi, e ci lascia in dubbio qual le si debba applicare. L'espressione equivoca si usa coll'intenzione d'ingannare; l'ambigua, quando si adopera appostatamente, s'impiega per non dare una piena informazione. Un uomo onesto non userà mai un'espressione equivoca; un uomo confuso spesso proferirà delle frasi ambigue senza avvedersene.

Ecco varj esempi di termini che gli scrittori negligenti impiegano come Sinonimi, benchè nol sieno. I loro significati s'accostano, ma non sono precisamente gli stessi; e quanto più si baderà in queste parole alla distinzione del senso, tanto più chiaramente e con maggior forza si riuscirà non meno a favellare che a scrivere (1).

Da

(1) In francese v'ha su questo soggetto un utilissimo Trattato dell'Abate Girard, intitolato *Les synonymes françois*, in cui egli ha fatto una copiosa collezione di questi apparenti sinonimi, e dimostra con molta accuratezza la dif-

Da quanto si è detto apparirà, che per parlare e scrivere con precisione due cose specialmente fan di mestieri: l'una che le stesse idee dell'autore sien chiare e distinte, l'altra ch'egli abbia una piena ed esatta cognizione della forza de'termini, di cui si serve; il che richiede al tempo stesso e una certa dose di naturale ingegno, e assai studio ed attenzione nella coltura della propria lingua.

Ho accennato più sopra, che sebbene ogni genere di discorso domandi chiarezza, non tutti però esigono lo stesso grado di esatta precisione. L'aver una certa precisione a differenza di quella vaga profusion di parole, che non imprime nella mente del leggitore niuna idea distinta, è certo un gran pregio in ogni scrittura; ma dobbiam anche guardarci, che il troppo studio della precisione, massimamente in quelle cose, ove non è rigorosamente richiesta, non ci porti ad uno stile arido e smilzo, e che per la premura soverchia d'essere esatti, non recidiamo ogni copia ed ornamento. L'unir insieme la precisione e la facondia, l'avere uno stile fluido e grazioso, e al tempo stesso corretto ed esatto, è certamente il più alto e più difficile grado, a cui possa giugnersi nello scri-

ve-

differenza del loro significato. Sarebbe a desiderarsi che in ogni lingua s'intraprendesse una simil opera, e si eseguisse con egual gusto e giudizio. Niuna cosa maggiormente contribuirebbe allo scriver preciso ed elegante. Frattanto può leggersi con assai profitto questo Trattato francese. Esso accostumerà le persone a pesar con attenzione la forza delle parole, e suggerirà molte distinzioni fra i termini sinonimi della propria lingua analoghi a quelli ch'egli ha segnato in francese; e molti appunto degli esempj recati di sopra sono stati suggeriti dall'Opera dell'Abate Girard. *L' Autore*.

Un altro Trattato collo stesso titolo *Synonymes françois* è stato recentemente pubblicato da Roubaud in quattro Volumi in 12. *Il Traduttore*.

vere. Alcune specie di componimenti richieggono maggior copia ed ornamento, altre maggior precisione e accuratezza; anzi nello stesso componimento le diverse parti posson esigere una diversa maniera. Dobbiam perciò studiarci di non mai sacrificare interamente l'una all'altra qualità; e con un maneggio conveniente amendue potranno interamente serbarsi, quando le nostre proprie idee sieno precise, e si abbia buon capitale di termini, e piena conoscenza del lor valore.

LEZIONE XI.

Struttura delle Sentenze. Chiarezza e Unità.

Avendo cominciato nella precedente Lezione a trattar dello stile, ho considerata la sua fondamental qualità che è la perspicuità o chiarezza. Quanto ho detto di questa, riguarda principalmente la scelta delle parole. Passo ora dalle parole alle Sentenze; e siccome in ogni discorso la convenevole struttura e composizione delle Sentenze è della massima importanza, così ne tratterò alquanto diffusamente. Nè mi ristringerò alla chiarezza soltanto, benchè sia questo il capo generale, sotto del quale or contemplo lo stile; ma cercherò eziandio ciò che ne costituisce la grazia e la bellezza, affine di raccogliere in un solo punto quanto è necessario ad osservarsi nella costruzione delle Sentenze.

Non è facile il dare un'esatta definizione della Sentenza o del periodo, fuorchè dicendo, che inchiude sempre una compiuta proposizione, o enunciazione di un pensiero. Si può tuttavia ammet-

mettere come buona la definizione di Aristotele. Λεξις εχουσα αρχην καιτελευτην καθ'αυτην καιμεγεθος ευσυνοπτον ,, Una forma di parlare, che ha in sè stessa un ,, principio ed un fine, e di tale lunghezza, che ,, possa tutta comprendersi facilmente ad un trat- ,, to." Ciò però ammette di molta estensione. Imperocchè la Sentenza è sempre composta di parti, che si chiamano membri; e siccome questi membri possono essere pochi o molti, e connessi in diverse guise; così lo stesso pensiero può sovente esser chiuso in una sola Sentenza, o diviso in due e tre, senza violazione d'alcuna regola essenziale.

La prima varietà che occorre nelle Sentenze è quella della loro maggiore o minor lunghezza. La precisa misura quanto al numero delle parole o de' membri non può certamente fissarsi; ma è chiaro per sè medesimo, che v'ha un estremo da ambe le parti. Le Sentenze eccessivamente lunghe, o composte di troppi membri sempre trasgrediscono l'una o l'altra delle regole, che in appresso farò veder necessarie ad osservarsi in ogni buona Sentenza. Oltrechè ne' discorsi che debbonsi recitare, vuolsi pur anche aver riguardo alla facilità del pronunziarli, la quale non può combinarsi con troppo lunghi periodi. E in quelli pure che non son fatti per essere recitati, coll'usar troppo sovente lunghi periodi l'autore stanca l'occhio e l'attenzione del leggitore; imperocchè è manifesto che i lunghi periodi richieggon maggiore attenzione per comprenderne chiaramente la connessione delle varie parti, e rilevare il tutto ad un sol colpo. Anche però nella troppa brevità delle Sentenze può esservi eccesso; conciossiachè il senso riesce allora spezzato e interrotto, viene indebolita la connessione de' pensieri, e la memoria sopraccaricata da una lunga successione di troppo minuti oggetti.

Ri-

Rispetto alla lunghezza delle Sentenze lo stile distinguesi in periodico, e conciso. Lo stil periodico è quando le sentenze sono composte di molti membri legati insieme e concatenati di modo, che il senso riman sospeso fino alla chiusa del periodo. Questa è la maniera di comporre più pomposa, più oratoria, più armoniosa; e di siffatte Sentenze Cicerone abbonda moltissimo. Lo stil conciso è quando il senso è diviso in molte piccole proposizioni indipendenti l'una dall'altra, ognuna delle quali è compiuta in sè stessa. Tale ordinariamente è lo stile di Seneca molto adottato ancor da' Francesi.

Lo stil periodico dà al componimento un'aria di maggior gravità e dignità; il conciso a rincontro è più vibrato e più vivo. Dee quindi predominar l'uno o l'altro, secondo la natura del componimento e il suo generale carattere. In quasi tutti però è massima generale di frammischiarli opportunamente e contemperarli. Imperocchè l'orecchio si stanca all'uno e all'altro, quando son essi troppo lungamente continuati: laddove con un'accorta mescolanza di lunghi e brevi periodi l'orecchio rimane più soddisfatto, e unita vedesi acconciamente nello stile la vivezza alla maestà. *Non semper*, dice Cicerone descrivendo con molta espressione queste due maniere di stile, *non semper utendum est perpetuitate, & quasi conversione verborum; sed sæpe carpenda membris minutioribus oratio est* (1).

Questa varietà è di tale importanza, che non solamente vuol essere studiata nella successione delle lunghe e brevi Sentenze, ma ancora nella strut-

(1) „ Non sempre vuolsi impiegar il giro e la rotondi-
„ tà de' lunghi periodi; ma spesso in più minute membra
„ il discorso vuol esser diviso."

struttura delle Sentenze medesime. Non dee permettersi mai, che succedansi l'una all' altra più Sentenze formate al medesimo modo, e collo stesso numero di membri. Comunque armonica riuscir possa ciascuna, fa sempre miglior effetto l'introdurvi anche una piccola discordanza, che stancare l'orecchio colla lunga ripetizione di suoni simili, non essendoci al mondo cosa più nojosa d'una perpetua uniformità.

Da queste generali osservazioni discendiam ora alla più particolare considerazione delle qualità che richieggonsi a formare una Sentenza perfetta (1). Le più essenziali proprietà di una perfetta Sentenza sono le quattro seguenti: 1 Chiarezza e Precisione; 2 Unità; 3 Forza; 4 Armonia: ciascuna delle quali vuol essere separatamente, e alquanto estesamente illustrata.

E primieramente rispetto alla Chiarezza ed alla Precisione il minimo difetto, il minimo grado d'ambiguità, che possa tener sospesa la mente intorno al senso, dee fuggirsi colla massima cura; e non è sempre sì facile il riuscirvi, come altri potrebbe immaginare. L'ambiguità può procedere da due cagioni, dalla cattiva scelta delle parole, o dalla cattiva loro collocazione. Della scelta delle parole ho detto già quanto basta nella Lezione precedente; qui dunque non tratterò che del modo di collocarle. La prima cosa, che dee in ciò studiarsi, è d'osservare esattamente le regole della grammatica. Ma perchè nelle lingue moderne la grammatica non

(1) Grandissima attenzione, per quanto appare, poneano gli antichi alla struttura delle sentenze. Il Trattato di Demetrio Falereo περι Ερμηνειας abbonda di osservazioni così sottili alla scelta e alla collocazione delle parole, che a noi sembrar debbono soverchiamente minute. Il Trattato di Dionigi di Alicarnasso περι συνθεσεως ονοματων è più magistrale; ma ristringesi principalmente alla costruzione armonica de' periodi. *L' Autore.*

non ha molta estensione, può intervenire sovente un'ambigua collocazion di parole anche senza la trasgressione d'alcuna regola grammaticale. Le relazioni che le parole, o i membri del periodo hanno scambievolmente fra loro non si possono così da noi indicare, come da' Greci e da' Latini, col mezzo delle varie terminazioni; e per lo più conviene accertarle colla posizione lor rispettiva. Quindi regola fondamentale per noi nella disposizione delle Sentenze si è, che le parole o i membri che han fra loro più intima relazione, sien collocati il più presso che si può l'uno all'altro, sicchè il rapporto lor vicendevole chiaramente apparisca. Questa regola non è sempre osservata nemmen da' buoni scrittori così rigorosamente, come dovrebbe. Perciò sarà bene l'addurre alcuni esempj, i quali e mostreranno l'importanza della regola stessa, e faranno che l'applicazione vie meglio ne sia intesa.

In 1. luogo v'ha spesso dell'inesattezza nella collocazione degli avverbj, che si adoprano a qualificare il significato d'alcuna cosa che li precede o li segue. " Il deismo, dice Lord Shafthsbury, ,, si può soltanto opporre al politeismo, e all'a- ,, teismo ". Vuol egli con ciò intendere, che il deismo non sia capace di altra cosa, fuor d'essere opposto al politeismo e all'ateismo? Tale sarebbe il senso letterale di queste parole per la cattiva collocazione dell'avverbio *soltanto*. Laddove il vero significato ben presto apparirà, dicendo: " Il deismo si può opporre soltanto al politeismo, ,, e all'ateismo ".

In 2. luogo, quando nel mezzo d'una Sentenza occorre di mettere qualche aggiunto, è necessario, per evitare ogni ambiguità, usar molta attenzione nel collocarlo. " Questi disegni, dice Lord Bo- ,, lingbroke, son essi di tal natura, che uno il ,, quale sia nato inglese in qualunque circostan-

,, za

„ za in qualunque situazione debba vergognarsi
„ di confessarli "? Qui pure non si sa bene, se *in qualunque circostanza in qualunque situazione*, riferiscasi all'esser nato inglese, o al dover vergognarsi. E se questo ultimo, com'è probabile, era l'intendimento dell'autore, dovea dire piuttosto: " Questi disegni son essi di tal natura, che uno
„ il qual sia nato inglese debba in qualunque cir-
„ costanza in qualunque situazione vergognarsi di
„ confessarli? "

In 3. luogo, maggior attenzione ancor si richiede per la convenevole disposizione de' pronomi relativi *che* o *il quale*, e di quelle altre particelle, che esprimono la connessione scambievole delle parti del discorso. Come tutto il ragionare dipende da questa connessione, così non possiam essere in questa parte troppo accurati e precisi. Un piccolo errore può oscurare il senso di una Sentenza; ed anche ove il senso è intelligibile, contuttociò se le particelle relative son fuor di luogo, noi troviam sempre nella Sentenza un non so che di sgarbato e disgiunto. Così nello Spettatore: " Questa maniera di spirito, dice Addisson,
„ fu molto in voga fra i nostri nazionali due o
„ tre secoli fa, i quali non la praticavano per
„ alcuna obbliqua ragione, ma puramente per es-
„ sere spiritosi ". Qui certamente non possiamo dubitare del senso, ma la costruzione sarebbe assai più corretta, dicendo: " Questa maniera di
„ spirito fu molto in voga due o tre secoli fa tra
„ i nostri nazionali, i quali ec. " Per simil modo ove dice il Decano Swift: " Molti per l'abi-
„ to di risparmiar tempo e carta, che hanno a-
„ cquistato all'università, scrivono in una manie-
„ ra tanto diminutiva, che appena posson legge-
„ re essi medesimi quel che hanno scritto ", niuno intenderà ch'essi abbiano acquistato all'università tempo e carta, ma bensì l'abito ec. Tutta-

volta quanto più chiaro non sarebbe stato il vero senso, qualora avesse detto: " Molti per l'a-
„ bito, che hanno acquistato all' università, di
„ risparmiar tempo e carta, scrivono ec.? "

Varj altri esempj recar si potrebbono, ma io credo che gli accennati sieno bastanti a far intender la regola (1), che nella costruzione delle Sentenze una delle cose, a cui debbesi primieramente porre attenzione, si è d' ordinar le parole in maniera, che dimostrino colla massima chiarezza la relazione delle varie parti, che la Sentenza compongono: al che è d' uopo in particolare, che gli avverbj vadano sempre prossimamente uniti alle parole che intendono qualificare; che quando vi s' introduce una circostanza, questa non vada sparsa e isolata in mezzo al periodo, ma sia nel luogo convenevole applicata all' uno o all' altro membro; e che ogni termine relativo presenti subito alla mente del leggitore il suo antecedente senza la minima oscurità. Io ho ricordato in ispecie questi tre punti, perchè credo che sien quelli, che più di sovente introducono l'ambiguità nelle Sentenze.

Rispetto ai termini relativi osserverò eziandio, che l'oscurità nasce spesse volte dalla troppo frequente lor ripetizione, particolarmente dei pronomi *che*, *gli*, *le*, *suo*, *loro*, e simili, quando si possano ri-

(1) Essendo gli esempj citati dall' Autore bastantissimi a dichiarar le proposte regole, io mi sono astenuto dall' aggiugnerne di quelli, che avrei potuto cavare dagli scrittori italiani; giacchè non avrebbon servito che a caricar l'opera inutilmente. Anzi dall' Autore medesimo qualche volta ho stralciati quelli, che mi son sembrati superflui. Perocchè se gli esempj infinitamente giovano a dichiarare i precetti, quando però sopra una cosa medesima sono soverchiamente moltiplicati, invece di dar maggior lume, talvolta recano confusione, e sempre annojano per la soverchia prolissità che introducono. *Il Traduttore*.

riferire a più persone diverse, come nella seguente Sentenza di Tillotson: “ Gli uomini guardano „ di mal occhio il bene che è in altri, perchè „ credono che la lor riputazione gli oscuri; e perciò fan quanto possono per gettar nubi sopra „ di loro; affinchè lo splendore delle loro virtù „ non possa oscurarli ”. Siffatto scrivere è negligentissimo, ed oltre al render lo stile sovente oscuro, il rende sempre intralciato e inelegante. Per la qual cosa allorchè troviamo di questi pronomi personali che s' incrocicchiano, l'unico mezzo è di voltar la Sentenza in altra forma, onde schivare i frequenti rapporti alle persone già nominate.

Tutte le lingue sono soggette ad ambiguità. Quintiliano ce n'offre in latino alcuni esempj procedenti da difettosa disposizione di parole. Uno, dice egli, ordinò nel suo testamento d'innalzargli dopo la morte *statuam auream hastam tenentem*, su di che nacque in giudizio la questione, se tutta la statua, o l'asta soltanto dovesse esser d'oro. Lo stesso autore osserva saviamente, che sempre difettosa è una Sentenza, quando la collocazione delle parole è ambigua, ancorchè il senso possa altronde rilevarsene. Se un dicesse: *Chremetem audivi percussisse Demeam*, questo sarebbe ambiguo così nel senso, come nella costruzione, non sapendosi se Cremete, o Demea sia stato il percosso. Ma se dicesse: *Se vidisse hominem librum scribentem*, ancorchè il senso qui sia manifesto, pure Quintiliano insiste, che la costruzione non lascerebbe d'esser viziosa (1). *Nam*, dic' egli, *etiamsi librum ab homine scribi patet, non certe hominem*

(1) “ Benchè sia chiaro, che il libro si scrive dall' uomo, non già l'uomo dal libro, pure il senso è mal costrutto, e l' autore l' ha reso ambiguo per quanto ha „ potuto ”.

nem a libro, male tamen composuerat, feceratque ambiguum, quantum in ipso fuit (1). Certo si è, che l'indicare nella più propria e distinta maniera la relazione di ciascuna parola e di ciascun membro della Sentenza, ad essa reca non solamente chiarezza, ma ancora bellezza e grazia, facendo che l'intelletto corra dolcemente e piacevolmente su tutte le parti di quella.

Ma veniamo alla seconda qualità d'una ben disposta Sentenza, che abbiam chiamato unità. Questa è la proprietà più essenziale. Una certa unità è sempre richiesta in ogni componimento di qualunque genere, perchè si possa dir bello: sempre debb'esservi un qualche legamento fra le parti, e un qualche oggetto vi dee predominare. Come questo principio sia indispensabile nella storia, nell'epica, nella drammatica, e in ogni ra-

(1) In latino l'ambiguità fra il soggetto della proposizione, e l'oggetto sopra cui cade l'azione del verbo, ossia fra l'agente e il paziente, come diconsi da' Grammatici, non potea nascere, se non quando il verbo era di modo indefinito, che amendue eran posti all'accusativo. Allorchè il modo del verbo era definito, cioè indicativo o soggiuntivo, il caso nominativo distingueva tosto l'agente, e l'accusativo il paziente. In italiano, e nelle altre lingue moderne, mancando questa distinzione de' casi, non v'ha altro mezzo per togliere l'ambiguità ne' sensi che possono esser dubbj, fuorchè il metter l'agente prima del verbo, e il paziente dopo. Se in luogo di dir, che Cesare vinse Pompeo, io dicessi che Pompeo vinse Cesare, ognuno intenderebbe che Pompeo è stato il vincitore; il che è contrario al fatto: e se dicessi, che Cesare Pompeo vinse, o vinse Pompeo Cesare, o vinse Cesare Pompeo, o Pompeo Cesare vinse, niuno più intenderebbe chi sia stato nè il vincitore, nè il vinto. In poesia nondimeno queste trasposizioni alcuna volta son tollerate; ma è sempre pericoloso l'usarle, quando il soggetto della proposizione per qualche circostanza non sia già noto. *Il Traduttore.*

ragionamento, io il mostrerò in appresso. Ma più di tutto in ciascuna Sentenza è necessaria sempre la più rigorosa unità. Imperocchè la natura della Sentenza è di esprimere una sola proposizione. Laonde può essa bensì aver molte parti; ma queste esser debbono sì strettamente legate fra loro, che facciano sopra la mente l'impressione di un solo oggetto, non già di molti. Ora per conservare quest'unità di Sentenza, le seguenti regole son da osservarsi.

In 1. luogo, per tutto il corso della Sentenza la scena dee cangiarsi il men che è possibile. Non abbiamo ad esser portati con subitaneo passaggio da persona a persona, da soggetto a soggetto. In ogni Sentenza comunemente v'ha qualche persona o qualche cosa che è quella che regge. Questa, se è possibile, dee continuarsi dal principio sin alla fine. Se io dicessi: "Quando noi arri-,, vammo al porto, essi mi misero a terra, dove ,, io fui salutato da tutti i miei amici, i quali ,, mi accolsero con grandissima cortesia": in questa Sentenza, benchè gli oggetti abbian fra loro una sufficiente connessione, ciò non ostante col cambiare sì spesso e luogo e persona, *noi*, *essi*, *io*, *i quali*, si mostrano in una veduta così disgiunta, che quasi si perde il senso della connessione. Laddove tosto richiamasi la Sentenza alla sua vera unità coll'esprimerla nella seguente maniera; "Essendo giunto al porto, fui messo a terra, ,, ove da tutti i miei amici fui salutato, ed ac-,, colto con grandissima cortesia."

La 2 regola si è di non mai intrecciare in una Sentenza cose, le quali abbiano fra loro sì poca relazione, che facilmente in due o tre Sentenze possan dividersi. La violazione di questa regola urta sempre e disgusta il leggitore. E di vero l'effetto n'è sì cattivo, che de' due estremi è men male il peccare di troppa moltitudine di brevi Sen-

tenze, che ridurle ad una sola, la qual riesca sopraccarica ed intralciata. Per giustificazione di quanto asserisco produrrò qui alcuni esempj. " L'
„ Arcivescovo Tillotson, dice un autore della
„ Storia d'Inghilterra, morì in quest'anno. Ei fu
„ sommamente amato dal Re Guglielmo, e dalla
„ Regina Maria, che nominarono il Dottor Ten-
„ nison Vescovo di Lincoln a succedergli ". Chi sarebbesi mai aspettata questa seconda parte della Sentenza dopo la prima? La proposizione si è, ch'ei fu sommamente amato dal Re e dalla Regina; noi attendevam qualche prova di questo, o almen qualche cosa che vi avesse relazione; quand'eccoci trasportati ad una nuova proposizione, che nominarono il Dottor Tennison a succedergli. L'esempio seguente è di Middleton nella vita di Cicerone: " In questo infelice stato di pubblica e
„ privata vita, Cicerone fu oppresso da una nuo-
„ va e crudele afflizione, per la morte della dilet-
„ ta sua figlia Tullia, la quale avvenne subito
„ dopo il suo divorzio con Dolabella, le cui ma-
„ niere, e il cui umore le eran del tutto spiace-
„ voli ". Il principale oggetto di questa Sentenza è la morte di Tullia, che fu cagione dell'afflizione del padre: la data della morte, accaduta dopo il divorzio con Dolabella, può entrare nella Sentenza con proprietà; ma l'aggiunto del carattere di Dolabella è del tutto straniero all'oggetto primario, e rompe affatto l'unità della Sentenza col metter dinanzi al leggitore un nuovo quadro. La seguente Sentenza tratta da Plutarco è ancor peggiore. " La loro marcia, dic' egli parlando de'
„ Greci sotto Alessandro, fu per paesi incolti, i
„ cui selvaggi abitanti viveano a stento, non a-
„ vendo altre ricchezze che una mandra di magre
„ pecore, la cui carne era fetente e senza sapo-
„ re, a cagione del lor continuo nutrirsi di pesci
„ marini ". Qui la scena cangia ad ogni tratto: la mar-

marcia de' Greci, la descrizione degli abitanti, il cui paese attraversavano, la notizia delle loro pecore, e la cagione dell' esser le carni di queste pecore un cibo di cattivo sapore, formano un affastellamento d'oggetti sì poco legati fra loro, che il leggitore non può senza molta difficoltà comprenderli ad un sol guardo.

Questi esempj son tratti da Sentenze non troppo lunghe, e tuttavia intralciate. Ma in tal difetto è ben più facile che di sovente cadan coloro, i quali amano spaziare ne' lunghi periodi. E qui non voglio lasciar d'avvertire, che invano crederebbesi di rimediare a questo errore con una arbitraria punteggiatura. Imperocchè le virgole, o il punto e virgola, o i due punti non son quelli che formano la propria division del pensiero: servono essi unicamente a indicare quelle divisioni, che nascono dal tenore delle espressioni; e quindi son bene o mal collocati secondo che più o men corrispondono alla naturale divisione del senso. Quando son posti fuor di luogo, non meritano e non ottengono verun riguardo.

La 3. regola per conservar l'unità delle Sentenze è di tenerle sgombre dalle parentesi. In alcune occasioni possono queste avere un certo brio, ove nascano da una vivacità di spirito, che passi a guisa di lampo. Ma per lo più fan cattivissimo effetto, essendo una specie di ruote entro ruote, ossia di Sentenze entro Sentenze, che l'autore non ha saputo ben compartire ne' loro proprj luoghi. Sarebbe inutile il recarne moltiplici esempj, conciossiachè sì frequentemente si incontrino negli scrittori scorretti. Un solo ne produrrò di Lord Bolingbroke, il quale dalla rapidità del suo ingegno e dalla sua maniera di scrivere è spesse volte portato a simili inesattezze. " Sembrami, dice „ egli in uno de' suoi scritti, che per mantenere „ il sistema del mondo ad un certo punto, assai „ di

„ di sotto bensì a quello della perfezione ideale
„ (poichè noi siam capaci di concepire quello che
„ siamo incapaci di ottenere), ma però sufficien-
„ te, soprattutto a costituire uno stato agiato e
„ felice, o almen tollerabile; sembrami, dico,
„ che l'autore della natura abbia creduto oppor-
„ tuno di frammischiare di tempo in tempo alle
„ società degli uomini alcuni pochi, ma solamen-
„ te pochi di coloro, a cui gli è piaciuto grazio-
„ samente di compartire una maggior porzione di
„ spirito etereo, che non suol essere nell'ordina-
„ rio corso del suo governo da lui conceduta ai
„ figliuoli degli uomini ". Cattivissima Sentenza
è questa, in cui per via d'una parentesi, e di al-
tre frapposte circostanze l'autore ha voluto infil-
zar tante cose, che è stato obbligato a ricomin-
ciar la costruzione coll'*io dico*, la qual frase, qua-
lora incontrasi, può prendersi quasi sempre come
un sicuro indizio di mal costrutta Sentenza, scu-
sabile nel parlare, dove non pretendesi la mag-
giore accuratezza, ma quasi sempre imperdonabi-
le nelle colte scritture.

Aggiungerò un'altra regola sola per l'unità del-
le Sentenze, la qual è di recarle sempre ad una
perfetta e giusta conchiusione. Ogni cosa che sia
una, debbe avere un principio, un mezzo, ed un
fine. Non è mestieri il dire, che secondo ogni
regola grammaticale un'imperfetta Sentenza non è
Sentenza. Ma egli avviene sovente d'incontrare
delle Sentenze, le quali, per così dire, son più
che finite. Dopo esser giunti a quello, che ci a-
spettiamo dover esserne la conchiusione, e su cui
l'intelletto da ciò che precede è naturalmente in-
vitato a riposare, inaspettatamente salta fuori qual-
che circostanza, che doveva ommettersi o collo-
carsi altrove, ed è come una coda appiccata alla
Sentenza. Questi aggiunti sommamente la sfigura-
no, le danno un'aria storpia e sgarbata, e rom-

po-

pono stranamente la sua unità. Il Decàno Swift per esempio nella sua lettera ad un giovine ecclesiastico, parlando delle opere di Cicerone così si esprime: „ Con queste opere i giovani più s'in-
„ tertengono, che con quelle di Demostene, il
„ quale certamente ha superato gli altri di molti
„ gradi, almeno come oratore ". Qui la chiusa naturale è alle parole " ha superato gli altri di
„ molti gradi ": queste compiono la proposizione, nè altro da noi s'aspetta; e l'aggiunta circostanza " almeno come oratore " vien fuor di tempo. Quanto più compatta non sarebbe stata la Sentenza così esprimendola? " Con queste opere
„ i giovani più s'intertengono, che con quelle di
„ Demostene, il quale, almeno come oratore, ha
„ certamente superato gli altri di molti gradi ".
Nella seguente Sentenza di Guglielmo Temple la giunta è più inopportuna. Parlando egli della Teoria della terra di Burnet, e della Pluralità de' mondi di Fontenelle: " Il primo, dice, non ha
„ potuto terminare il suo trattato senza un pa-
„ negirico del moderno sapere a paragon dell'an-
„ tico, e l'altro fa una censura sì indecente del-
„ l'antica poesia preferendo la nuova, ch'io non
„ ho potuto leggere queste stranezze senza qual-
„ che indegnazione, cui niuna qualità degli uo-
„ mini è così atta a destarmi, come la presun-
„ zione ". La parola " indegnazione " qui pure termina la Sentenza; e l'ultimo membro è una proposizione del tutto nuova aggiunta alla conchiusione già fatta.

LE-

LEZIONE XII.

Continuazione su la Struttura delle Sentenze. Forza.

Dalla chiarezza e unità, che ho dimostrato sì necessarie ad osservarsi nella costruzione delle Sentenze, passo ora alla terza qualità, che ho distinto col nome di Forza. Per questa io intendo una tal disposizione nelle parole e ne' membri del periodo, che presentino il senso nella maniera più favorevole, rendano vie più gagliarda l'impressione che vuolsi ottenere, e dieno a ciascuna parola e a ciascun membro il maggior peso e valore. Alla produzione di questo effetto son certamente necessarie le due prime qualità, unità e chiarezza; ma qualche cosa di più fa ancor di mestieri. Imperocchè una Sentenza può essere abbastanza chiara, ed anche abbastanza compatta in tutte le sue parti, ossia avere la richiesta unità; e nondimeno, per qualche men favorevole circostanza nella sua struttura, può mancare di quella vivacità o forza d'impressione, che una più acconcia disposizione avrebbe prodotto.

La 1. regola, ch' io darò per accrescer la forza d'una Sentenza, è di sfrondarla di tutte le ridondanti parole. Queste ben possono talvolta sussistere con un discreto grado di chiarezza e d'unità, ma sempre indeboliscono la Sentenza, e la fan muovere con passo tardo e impacciato:

Est

Est brevitate opus, ut currat sententia, neu se
Impediat verbis lassas onerantibus aures. (1)
Hor. De Arte poet.

Egli è massima generale, che ogni parola, la qual non aggiunge valore alla Sentenza, invece lo toglie. Non può un vocabolo esser superfluo senza pregiudicare. *Obstat*, dice Quintiliano, *quidquid non adjuvat*. Tutto quello che agevolmente si può supplir dal pensiero, nell' espressione dee tralasciarsi. " Contento d'aver meritato il trionfo, ne ha „ ricusato l'onore " è meglio detto, che " Es- „ sendo contento d'aver meritato il trionfo, ne „ ha ricusato l'onore " ed anche meglio, che " Es- „ sendo contento d'aver meritato il trionfo, egli „ ne ha ricusato l'onore ". Io reputo quindi che uno de' più utili esercizj nel rivedere quello che abbiamo scritto, sia il ristringere le espressioni troppo allargate, e recidere le inutili escrescenze, che comunemente si trovano nel primo abbozzo. Qui dee aversi un occhio severo, e le nostre Sentenze così castigate acquisteran sempre maggior vigore ed energia, purchè la cosa non si porti a un tale eccesso, che renda lo stile arido e scarno. Anche qui, come in tutte le cose, v' ha il suo mezzo. Qualche riguardo si vuol avere alla pienezza e dolcezza del suono: alcune frondi lasciar si debbono a circondare e proteggere il frutto.

Siccome dalle parole superflue, così ancora da' membri ridondanti le Sentenze voglion essere diradate; e a quel modo che ogni parola dee presentare una nuova idea, così ogni membro contener

(1) „ Uopo è di brevità, sicchè trascorra
„ La sentenza, nè impaccisi con voci
„ Sol atte ad aggravar le stanche orecchie.

ner deve un nuovo pensiero. Opposti a ciò sono i difetti che incontriamo sovente di un ultimo membro del periodo, il qual non è altro che un eco del primo, vale a dire una ripetizione della stessa cosa in diversa forma. Addisson per esempio parlando del bello: " La prima scoperta di esso, di-
" ce, empie l'anima di un'interna gioja, e spar-
" ge il diletto sovra tutte le sue facoltà "; ed altrove: " Egli è impossibile l'osservare l'opere di-
" vine con freddezza e indifferenza, o mirare tan-
" te bellezze senza una segreta soddisfazione e
" compiacenza ". In amendue questi tratti poco o nulla viene aggiunto dal secondo membro della Sentenza a quanto era già stato espresso nel primo. E sebbene la svelta e franca maniera d'un autore, com'era Addisson, e la graziosa armonia del suo periodo possa in lui palliare siffatte negligenze; nondimeno in generale egli è certo, che lo stile sgombro di queste prolissità riesce insieme più robusto e più bello. Dove per lo contrario quando moltiplicate veggonsi le parole senza moltiplicare corrispondentemente l'idee, l'attenzione rallentasi, e la mente cade nella inazione.

Tolte le superfluità, il 2. mezzo di rinforzar la Sentenza è di aver occhio particolare all'uso delle particelle copulative, delle relative, e di tutte quell'altre che servono ai passaggi ed alle connessioni. Le voci *ma*, *e*, *che*, *dove* ec. sono sovente i termini di maggiore importanza: son le giunture ed i perni, su cui s'aggirano tutte le Sentenze; e perciò la grazia e robustezza di queste da siffatte particelle in molta parte dipende. Le maniere d'usarle son certamente sì varie e moltiplici, che non può darsene niun sistema particolare di regole. L'attenzione alla pratica de' più accurati scrittori, e il frequente esperimento de' diversi effetti, che il loro diverso uso produce, può solo in questa parte dirigerci. Io nondimeno, senza

za pretendere d'esaurir la materia, ricorderò alcune di quelle osservazioni, che mi sono sembrate più vantaggiose.

Alcuni scrittori moltiplicano senza bisogno le particelle dimostrative e relative col frequente uso di frasi simili alla seguente: " Non vi ha cosa, „ che più prontamente ci disgusti, di quel che „ faccia un parlar tronfio e ampolloso". Nell'introdurre un soggetto, o fissare una proposizione, a cui vogliamo che prestisi attenzione particolare, questa maniera di stile è assai opportuna; ma nel discorso ordinario è meglio esprimerci più semplicemente e brevemente, dicendo: " Niuna cosa „ più prontamente ci disgusta, che un parlar tron„ fio e ampolloso ".

Rispetto alla congiunzione *e*, la quale occorre sì spesso in ogni genere di componimento, varie osservazioni si debbon fare. Primieramente egli è chiaro che una non necessaria ripetizione di essa indebolisce lo stile. Produce ella a un dipresso il medesimo effetto, come l' intercalare *e così*, quando un racconta qualche novella. Io prenderò per esempio una Sentenza di Guglielmo Temple. Parlando delle circostanze, in cui la lingua francese si è perfezionata, egli dice: " L'Accademia „ fondata dal Cardinal Richelieu per divertire lo „ spirito di quella età e di quel regno, e allon„ tanarlo dal censurare la sua politica e il suo mi„ nistero, mise in voga quella lingua; e l'ingegno „ de' Francesi da quell'epoca si è tutto rivolto al „ raffinamento del loro stile e del loro idioma; e „ certamente con tal successo, che appena da al„ tri può agguagliarsi, e del pari si stende nel „ loro verso, e nella lor prosa ". Qui abbiamo non meno di otto *e* in una sola Sentenza; e troppo sovente avvien pure, che le Sentenze di questo leggiadro scrittore si strascinino a questo modo per la disattenta moltiplicazione delle copulative.

Se-

Secondariamente dee osservarsi, che sebbene il natural uso della congiunzione *e* sia quello di unir insieme gli oggetti, e perciò sembri, ch'essa renda più stretta la loro connessione; tuttavia nel fatto spesse volte noi rendiamo la connessione più serrata, e la successione degli oggetti più rapida col sopprimere la congiunzione, che coll'inserirla. *Veni*, *vidi*, *vici* esprime certamente con più vivezza la rapidità, e la pronta successione delle conquiste, che se interposte si fossero le particole copulative. Così nella seguente descrizione di una battaglia Cesare dice: *Nostri emissis pilis, gladiis rem gerunt; repente post tergum equitatus cernitur, cohortes aliæ appropinquant; hostes terga vertunt, fugientibus equites occurrunt; fit magna cædes* (1). De Bello Gall. Lib. VII.

Di qui è a rincontro, che quando noi cerchiamo di prevenire una troppo subita transizione da un oggetto all'altro, quando facciamo un'enumerazione, ove ci preme, che gli oggetti appajano il più che è possibile l'un dall'altro distinti, e l'attenzione per qualche momento s'arresti sopra ciascuno, le copulative allor posson moltiplicarsi con gran vantaggio. Tale è la maniera tenuta dallo stesso Cesare nella descrizione d'un'altra battaglia: *His equitibus facile pulsis ac perturbatis, incredibili celeritate ad flumen decurrerunt, ut pene uno tempore & ad sylvas, & in flumine, & jam in manibus nostris hostes viderentur* (2). De Bello Gall. Lib.

(1) " I nostri, lanciate l'aste, s'avventano colle spa-
" de; improvvisamente vedesi a tergo la cavalleria; s'av-
" vicinan le altre coorti; i nemici voltan le spalle; a' fug-
" gitivi la cavalleria spingesi incontro; si fa grandissima
" strage ".

(2) " Rispinta facilmente e scompigliata questa cavalle-
" ria, con incredibile celerità corsero al fiume, sicchè i
" nemici pareano quasi essere al tempo stesso e nelle sel-
" ve, e nel fiume, e già nelle nostre mani ".

Lib. II. Anche qui egli presenta una pronta successione di avvenimenti; ma come il suo desiderio era di far vedere in quanti luoghi il nemico sembrava essere al tempo stesso, così opportunamente moltiplica le congiunzioni, per dipingere più fortemente questa distinzione de' varj luoghi.

L'attenzione a' diversi casi, ove torna bene l'ommettere, o il raddoppiar le copulative, è di gran momento a tutto lo studio dell'eloquenza. Imperocchè egli è una particolarità rimarchevole del linguaggio, che l'ommissione delle particelle congiuntive serva qualche volta a rendere gli oggetti più strettamente connessi, e che la ripetizione di quelle serva per lo contrario a distinguerli e separarli l'uno dall'altro; sicchè l'ommissione s'adoperi a mostrare rapidità, e la ripetizione a dinotare ritardo. La ragione di ciò sembra essere, che nel primo caso la mente si suppone correre con tanta fretta nella rapida successione degli oggetti, che non ha tempo di segnarne le connessioni, e lasciando da parte nel suo impeto le copulative, insieme stringe tutta la serie, come se fosse un oggetto solo. Laddove quando si fa un'enumerazione per dar alle cose vie maggior peso, allor si suppone che la mente proceda con passo più grave e posato, che osservi pienamente la relazione di ciascun oggetto con quello che gli succede, e insieme unendoli con varie copulative, faccia notare, che gli oggetti, sebben connessi, sono però fra loro distinti, che sono molti, non uno. Veggasi per esempio nella seguente enumerazione fatta da S. Paolo quanta forza e distinzione s'accresca ad ogni particolare oggetto per la ripetizione delle congiunzioni: "Io son certo che nè la mor„ te, nè la vita, nè gli angeli, nè i principati, „ nè le podestà, nè le cose presenti, nè le futu„ re, nè l'altezza, nè la profondità, nè alcun' „ altra creatura potrà separarci dall' amore di „ Dio".

„ Dio ". Ad Rom. c. VIII, 38, 39. Ciò basti rispetto all' uso delle copulative.

La 3. regola per dar forza alle Sentenze è di collocare la parola, o le parole principali in quel luogo, dove far possano una maggior impressione. Che in ogni Sentenza ci sieno queste principali parole, su cui il senso particolarmente s' appoggia, e ch' esse aver debbano un luogo cospicuo e distinto, è cosa manifesta per sè medesima. Non può accertarsi però con precisa regola, in qual luogo della Sentenza far possano miglior figura, se al principio, o al fine, o qualche volta anche nel mezzo. Ciò varia secondo la natura delle Sentenze. Ma perchè la chiarezza dee sempre studiarsi in primo luogo, e la natura delle lingue moderne non permette molta libertà nella collocazione delle parole, ne viene che d' ordinario le principali da noi si pongono al principio della Sentenza. Così Addisson: " I piaceri dell'immaginazione, presi in tutta l' estension loro, non sono nè così „ grandi, come quelli del senso, nè così fini, „ come quelli dell' intelletto ". Il mettere in fronte alla proposizione ciò che ne è il principale oggetto, sembra anche esser l' ordine più naturale e più semplice. Nondimeno talvolta per dar maggior peso alla Sentenza, giova sospendere il senso qualche momento, e presentarlo quindi tutto ad un tratto sul fine. Così Pope nella prefazione alla sua versione d' Omero: " Da qualunque parte, „ dice, per noi Omero contemplisi, quello che „ più ne ferisce è la sua maravigliosa invenzione ".

I Greci ed i Latini aveano in questo sopra di noi un vantaggio considerabile. Per la gran libertà delle inversioni permesse da' loro idiomi poteano scegliere per ciascuna parola il luogo più opportuno, e dar così alle loro Sentenze una forza maggiore. Queste inversioni per le ragioni di già accennate da noi usare si debbono con maggiore ri-

ser-

serbo; sebbene a noi pure non sieno in tutto vietate qualor non pregiudichino alla chiarezza.

Ma o si usino le inversioni o no, ed in qualunque luogo della Sentenza dispongansi le parole principali, è sempre di gran momento, che queste sieno libere da tutte le altre parole, che possano ingombrarle od offuscarle. Per la qual cosa qualor vi sieno circostanze di tempo o di luogo, o altre determinazioni, che il principale oggetto esiga che gli si uniscano, debbono sempre disporsi in maniera, che non l'inviluppino, e ch'ei non abbia sotto all'ammasso di quelle a rimanerne sepolto. Ciò farassi più chiaro con un esempio. Osservisi la disposizione della seguente Sentenza di Lord Shaftsbury nell'Avvertimento ad un Autore. Egli parla de' moderni poeti paragonati cogli antichi. " Se mentre professano solamente di piacere, segretamente essi ammoniscono ed istruiscono, possono forse così ora, come anticamente, essere con giustizia riputati i migliori e più commendevoli fra gli autori ". Questa sentenza è ben costrutta. Essa contiene un gran numero di circostanze e d'avverbj necessarj a qualificare il senso: *se*, *mentre*, *soltanto*, *segretamente*, *forse*, *così*, *ora*, *come*, *anticamente*, *con giustizia*; nondimeno son collocati con tanta arte, che non ingombrano, nè indeboliscono la Sentenza, mentre ciò che n'è il principale oggetto, vale a dire " i poeti possono giustamente essere riputati i migliori e più commendevoli autori ", vien nella conchiusione libero e sgombro, ed occupa il posto che gli conviene. Veggasi ora qual sarebbe l'effetto d'una diversa disposizione. Suppongasi ch'egli avesse così ordinati i membri della Sentenza: " Se mentre professano di piacer solamente, essi ammoniscono ed istruiscono segretamente, posson essere stimati con giustizia i migliori e più commendevoli fra gli autori forse così ora, co-

 ,, me

,, me anticamente". Qui avremmo precisamente le stesse parole, ed anche il medesimo senso; ma per essere gli aggiunti così frammischiati, che coprono i termini principali, il tutto divien perplesso, senza grazia, e senza nerbo.

La 4. regola perchè le Sentenze abbian forza, è di fare che i membri vadano sempre crescendo d'interesse e di valore. Questa maniera di disposizione, che dagli antichi fu detta *climax* (1), è stata sempre considerata ne' componimenti come una vera bellezza. Il motivo, per cui essa piace, è manifesto per sè medesimo. In tutte le cose noi amiamo naturalmente di salire dal buono al meglio piuttosto che scender in ordin retrogado. Tostochè ci veggiamo dinanzi un oggetto degno di considerazione, proviam troppa pena al sentirci rispinti addietro per attendere ad una cosa inferiore. *Cavendum est*, dice Quintiliano, la cui autorità io cito sempre volentieri, *ne decrescat oratio*, *& fortiori subjungatur aliquid infirmius, sicut sacrilego fur, ut latroni petulans. Augeri enim debent sententiæ*, *& insurgere* (2). Di questa bellezza nella costruzione delle Sentenze le orazioni di Cicerone forniscono molti esempj. La sua maestosa maniera naturalmente a ciò lo porta; e d'ordinario per rendere la graduazion più perfetta, egli viene crescendo ad un tempo e nel senso e nell' armonia con una magnifica pompa. Così nell' orazione a favor di Milone parlando del disegno di Clodio d'assassinare Pompeo: *Atqui si res, si vir, si tempus ullum dignum fuit, certe in illa causa summa*

omnia

(1) Greco termine, che significa *scala*. *Il Traduttore*.

(2) " Convien badare, che l'orazion non decresca, e ,, ad un tratto più forte si soggiunga un più debole, co- ,, me ladro a sacrilego, o petulante ad assassino. Imperocchè le sentenze debbono crescer sempre, e sollevarsi ".

omnia fuerunt. Insidiator erat in foro collocatus, atque in vestibulo ipso senatus; ei viro autem mors parabatur, cujus in vita nitebatur salus civitatis; eo porro reipublicæ tempore, quo si unus ille occidisset, non hæc solum civitas, sed gentes omnes concidissent (1).

Io debbo però osservare che questa specie di oratoria progressione nè può sempre ottenersi, ned è pur sempre da ricercare. Solamente alcune specie di composizioni ammetton siffatte Sentenze; e l'usarle troppo frequentemente, massime se il soggetto non richiede tal pompa, è una spiacevole affettazione. Ma v'ha una maniera di progressione, che tener si deve per regola generale: *ne decrescat oratio, & ne fortiori subjungatur aliquid infirmius*. Una proposizione o asserzione più debole non dee mai venir dopo una più forte; e quando la Sentenza è composta di due membri, il più lungo generalmente è quel che deve conchiudere. Di ciò v'ha doppia ragione. I periodi così divisi si pronunzian più facilmente; e quando il membro più breve è posto prima, più facilmente si tiene a memoria nell'atto di passare al secondo, e più chiaramente si vede la connessione di amendue. Così il dire: " Quando le nostre passioni ci „ hanno abbandonato, ci applaudiamo colla vana „ credenza d'averle abbandonate noi istessi ", è più grazioso e più chiaro che il cominciare colla più lunga parte della proposizione: " Noi ci ap„ plau-

(1) " Or se cosa, se personaggio, se tempo v'ebbe mai „ degno, certamente in quella causa fu tutto al sommo „ grado. L'insidiatore era posto nel foro, e nello stesso „ vestibolo del Senato: la morte tramavasi a quell'uomo, „ su la cui vita appoggiavasi la salvezza della città; e ciò „ in quel tempo della repubblica, in cui se egli solo ca„ duto fosse, non solo questa città, ma tutte le genti sa„ rebbono precipitate ".

„ plaudiamo colla vana credenza d'avere noi stes-
„ si abbandonate le nostre passioni, quand'esse
„ ci hanno abbandonato ". In generale è sempre
cosa piacevole il vedere che la Sentenza venga crescendo fino all'ultimo termine, qualora una tale
costruzione usar si possa senza affettazione e senza pompa intempestiva. " Se noi, dice Addisson
„ molto leggiadramente, saliamo più alto, e ci
„ facciamo a considerare le stelle come tanti ocea-
„ ni di luce, accompagnate esse pure da varj or-
„ dini di pianeti; se nuovi cieli andiamo ognora
„ scoprendo, e nuovi luminari posti più addentro
„ in quelle eteree impenetrabili profondità; in un
„ tal labirinto di soli e di mondi noi ci troviamo
„ affatto smarriti, e confusi dall'immensità e ma-
„ gnificenza della natura ". Spettatore N. 420.

Di qui segue la 5. regola per la forza delle Sentenze; la qual è di non chiuderle con un avverbio o un pronome o altra parola meno importante; conciossiachè siffatte conchiusioni sempre le degradano e indeboliscono. V'ha delle Sentenze però, la cui forza e significazione s'appoggia principalmente sulle parole di questo genere. In tal caso non debbonsi queste considerar come aggiunti, ma come oggetti principali, e conseguentemente aver debbono il luogo primario. Niun difetto per esempio si troverà nella seguente Sentenza di Bolingbroke. " Nelle loro prosperità i miei
„ amici non mi udran mai; nelle loro avversità
„ sempre "; dove *non mai*, e *sempre* essendo parole enfatiche, debbon essere collocate in luogo da far la maggiore impressione. Ma io parlo presentemente di que' vocaboli che s'introducono come aggiunti, o come qualificazioni di termini più importanti. In tal caso debbono sempre disporsi nelle parti meno cospicue del periodo, e frammischiarsi colle altre parole di maggior dignità in manie-

niera, che conservino il luogo secondario che lor conviene (1).

Oltre alle parole, anche le frasi che esprimono una semplice circostanza accessoria, assai poco graziosamente chiudono la Sentenza. Noi possiam farne giudizio dal seguente periodo di una lettera di Bolingbroke: " Lasciatemi adunque conchiudere col ripetere, che la divisione ha cagionato tutti i mali di cui ci lagniamo; che la sola unione può ripararli; e che un grande avanzamento verso questa unione era la coalizione delle parti sì felicemente incominciata, continuata con tanto successo, e da ultimo abbandonata sì inconsideratamente, per non dir peggio ". Quest'ultima frase *per non dir peggio* forma sul fine una meschina cadenza tanto più dispiacevole, quanto che il rimanente del periodo è condotto con una specie di progressione, che noi ci aspettavamo di vedere sul fine andar vie maggiormente crescendo.

L'opportuna disposizione di questi aggiunti in maniera che si accordino colla chiarezza e la grazia del periodo, porta sovente moltissima difficoltà. Son essi come le pietre irregolari in una fabbrica, le quali mettono alla prova tutta l'industria dell'artefice per collocarle col minore sconcio possibile. *Jungantur*, dice Quintiliano, *quo congruunt maxime, sicut in structura saxorum rudium etiam ipsa*

(1) Gli avverbj in fin del periodo men disdicono in italiano che in altra lingua; conciossiachè essendo per la più parte parole lunghe e di molto suono, massime i derivati dagli aggettivi, come *placidamente*, *velocemente*, e simili, sostengono pel loro suono medesimo una certa dignità. Non lascia però di esser vero l'avvertimento dell'Autore, che per la loro natura aver debbono comunemente un luogo secondario piuttosto che il primario. *Il Traduttore*.

ipsa enormitas invenit cui applicari , & in quo possit insistere (1).

La chiusa è sempre per essi un luogo disadatto. Allorchè il senso li richiede, quanto più presto ce ne spacciamo, generalmente egli è il meglio, affinchè le parole più importanti e significanti occupin senza ingombro l'ultimo posto. Egli è pur regola essenziale di non ammassar troppe circostanze in un luogo solo, ma distribuirle in diverse parti della Sentenza unitamente alle parole principali da cui dipendono, avendo insieme la cura sopra accennata, che le principali parole non sieno da esse ingombrate. Per esempio ove dice il Decano Swift: " Quello ch'io ebbi l'ono-
„ re di ricordare a V. E. qualche tempo fa in
„ conversazione, non fu un nuovo pensiero ".
(Lett. al Conte d'Oxford): le due circostanze *qualche tempo fa* e *in conversazione*, che qui sono unite, avrebber fatto miglior effetto così disgiunte: " Quello ch'io ebbi l'onore qualche tempo
„ fa di ricordare a V. E. in conversazione ".

Rispetto alla forza delle Sentenze una 6. regola solamente aggiugnerò; e si è, che quando nei membri della Sentenza due cose son messe in confronto o in opposizione l'una all'altra, qualche somiglianza dee pur ritenersi nel linguaggio e nella costruzione. Imperocchè allor quando le cose si corrispondono, noi aspettiamo naturalmente che si corrispondano ancor le parole; altrimenti siam dissestati, e la somiglianza o l'opposizione appajono più imperfette. Così ove dice Lord Bolingbroke: " I derisori saranno a favor di quelli che
„ han

(1) " Uniscansi dove meglio si adattano, come nella
„ costruzione di sassi informi anche la stessa irregolari-
„ tà trova sempre ove potersi annicchiare, e dove por-
„ tarsi ".

„ han maggior brio, la parte seria dell'uman ge-
„ nere a favor di quelli che han più ragione " ;
l'opposizione sarebbe stata più intera, se avesse
detto: " I derisori saranno a favor di quelli che
„ han maggior brio, i serj a favor di quelli che
„ han più ragione ". Il seguente tratto di Pope
nella prefazione al suo Omero può servir di per-
fetto esempio alla regola or mentovata; " Omero
„ fu il più gran genio; Virgilio il miglior artista:
„ nell'uno ammiriam l'uomo, nell'altro il lavo-
„ ro. Omero ci trasporta con impeto imperioso,
„ Virgilio ci guida con un'attraente maestà: O-
„ mero versa con generosa profusione; Virgilio
„ comparte con provvida magnificenza: Omero si-
„ mile al Nilo diffonde le sue ricchezze con subi-
„ to allagamento, Virgilio simile a un fiume en-
„ tro al suo letto scorre con una vena costante;
„ = E quando osserviamo le loro macchine; O-
„ mero rassembra il suo proprio Giove ne' più ter-
„ ribili momenti, quando scuote l'Olimpo, saet-
„ ta fulmini, empie di fuoco il cielo; Virgilio il
„ rassembra, quale ei l'ha dipinto, in atti di be-
„ nevolenza, mentre consulta gli Dei, forma i
„ piani degl'imperi ed ordina l'universo ". Perio-
di così costrutti, ove sieno introdotti opportuna-
mente, e non ritornino troppo spesso, hanno una
somma bellezza. A questo bello però dobbiam
guardarci di non tener dietro con soverchia premu-
ra. Studiar si dee soltanto all'occasione, quando
il confronto o l'opposizione naturalmente lo por-
ta. Se una simile costruzione volesse adoperarsi in
tutte le Sentenze, ella partorirebbe una spiacevole
uniformità, produrrebbe nel periodo un regolar
tintinnio fastidioso all'orecchio, e scoprirebbe
un'aperta affettazione. Vizioso in questa parte fu
tra gli antichi lo stile d'Isocrate; e su di ciò al-
cuni de' migliori critici, singolarmente Dionigi
d'Alicarnasso, acremente l'han censurato.

Que-

Questo è quanto io aveva a dire intorno alle Sentenze considerate sotto i tre capi di chiarezza, unità, e forza. Per due ragioni ho voluto insistere sopra di ciò lungamente. In primo luogo perchè è un soggetto, il quale per sua natura può rendersi più didattico, e sottomettersi a regole più precise, che molti altri soggetti di critica; e in secondo luogo perchè mi sembra di molto uso e di molta importanza. Imperocchè sebben parecchie di quelle attenzioni, ch'io ho raccomandate, possan parere soverchiamente minute, il loro effetto però sopra lo stile è assai maggiore di quel che alle prime potrebbe immaginarsi. Un sentimento che in un periodo venga espresso con chiarezza, con forza, e con buon ordine, fa sempre nell'animo una più viva impressione, che uno il qual sia oscuro, o debole, o intralciato. Ognuno il sente al paragone: e se questo effetto è sensibile anche in una sola sentenza, quanto più lo debb'essere in un intero discorso, che di tali sentenze sia composto?

La regola fondamentale però, a cui tutte l'altre ridur si possono, è quella di esporre nel più chiaro ordine e più naturale l'idee che vogliam trasfondere in altri. Ogni esposizione che dà al senso maggiore aggiustatezza, e l'esprime con maggiore vantaggio, ci piace, e si chiama bella. Or a questo tendono tutte le regole, ch'io ho accennato. Anzi se gli uomini sempre pensassero chiaramente, e fossero al tempo stesso interamente padroni della lingua, in cui scrivono, poche regole sarebbero di mestieri. Le loro Sentenze acquisterebbero allora per sè medesime tutte le proprietà di precisione, unità, e forza, ch'io ho raccomandato. Imperocchè egli è certo, che ogni qualvolta ci esprimiam malamente, v'ha sempre, oltre al cattivo maneggio della lingua, qualche difetto nella maniera di concepire le cose. Le Sentenze-

tenze oscure, deboli, intralciate son per lo più, se non sempre, il risultato di oscuri, deboli, intralciati pensieri. Il parlare e il pensare agiscono e reagiscono l'un sull'altro scambievolmente. La Logica e la Retorica hanno qui, siccome in molti altri casi, una stretta connessione; e chi impara a disporre le sue Sentenze con accuratezza e con ordine, impara nel tempo stesso a pensare con ordine e accuratezza: osservazione che sola basta a giustificare tutta la cura, che in questa materia noi abbiamo impiegato.

LEZIONE XIII.

Continuazione su la Struttura delle Sentenze. Armonia.

Fin qui abbiamo considerato le Sentenze riguardo al senso, e mostrato ciò che appartiene alla loro chiarezza, unità, e forza. Or prenderemo a considerarle rispetto all'armonia, ossia al diletto che porgono all'orecchio, ultima tra le lor qualità, di cui abbiamo proposto di ragionare.

Il suono è certamente una qualità assai inferiore al sentimento; ma che tuttavia non vuol essere trascurata. Imperocchè siccome il suono è il veicolo per cui trasmettonsi le nostre idee; così molta connessione debb'esservi fra l'idea trasmessa, e il suono che la porta. Le idee piacevoli difficilmente si possono tramandare alla mente con suoni aspri ed ingrati: l'immaginazione rivoltasi tosto che gli ode pronunziare. *Nihil*, dice Quintiliano, *potest intrare in affectum, quod in aure, velut quo-*

dam

dam vestibulo, *statim offendit* (1). La musica ha naturalmente gran forza sopra d'ogni uomo per eccitare e facilitare certi interni movimenti; cosicchè qualunque affetto per noi si brami di risvegliare in altri, si troveran quasi sempre de'suoni corrispondenti, atti a promuoverlo. Ora il linguaggio può in qualche grado esercitare questo poter della musica: circostanza che deve in noi accrescere vie maggiormente l'idea di sì maravigliosa invenzione. Non contento d'interprerare agli altri i nostri concetti, può egli ancor rinforzarli co'suoni analoghi; ed al piacere di comunicare i pensieri può aggiugnere il nuovo e separato piacere della melodia.

Nell'armonia de'periodi due cose hanno a considerarsi: prima il suono aggradevole, o la modulazione in genere senza alcuna particolare espressione; indi il suono ordinato in modo da diventare espressivo del senso. La prima cosa è la più comune, la seconda è una bellezza più particolare.

Consideriamo primieramente il suono piacevole in generale, qual proprietà di una ben costrutta Sentenza; e siccome abbiam trattato fin qui delle Sentenze in prosa, a queste sole ristrigniamoci anche in questo luogo. La bellezza della costruzion musicale nella prosa dee dipendere, siccome è chiaro per sè, da due cose, dalla scelta delle parole, e dalla lor disposizione.

Incomincio dalla scelta delle parole, intorno a cui non v'ha molto a dire, salvo che vogliasi discendere ad un fastidioso e frivolo esame della forza de'varj suoni semplici, di cui il parlare è composto. Egli è evidente, che più aggradevoli all'

(1) " Nulla può penetrare nel cuore, se nell'orecchio „ che è il primo ingresso, ritrova subito un intoppo ".

all' orecchio son le parole formate di suoni molli e liquidi, in cui si abbia una convenevole mescolanza di vocali e consonanti, senza consonanti troppo aspre ammassate l' una su l'altra, o troppe vocali aperte che si succedano, e cagionino un *iato*, o spiacevole apertura di bocca. Dee aversi per principio generale, che ovunque i suoni riescon difficili alla pronunzia, son anche nella stessa proporzione duri e penosi all'orecchio. Le vocali danno dolcezza al suono delle parole, le consonanti robustezza. La musica del linguaggio richiede una giusta proporzione di amendue le cose, ed urta egualmente, quando per l'eccesso dell'uno o dell' altra il suono riesce o troppo ruvido, o troppo molle ed effeminato. Le parole di più sillabe comunemente son più aggradevoli all' orecchio, che le monosillabe. Piacciono per la combinata successione de' suoni che gli presentano; e perciò le lingue più musicali ne abbondano in maggior copia. Fra le parole di una certa lunghezza le più armoniche son quelle, che non son tutte formate di sillabe lunghe, nè tutte di brevi, ma di un' accorta mescolanza dell' une e dell' altre, come " velocità, dolcemente, impetuo-
" so ec. "

L'armonia che risulta dalla convenevole disposizione delle parole e de' membri del periodo è cosa più complessa, e che richiede attenzione più dilicata. Imperocchè sebben le parole sien tutte scelte accuratamente, e tutte sonore, ove siend mal disposte, la musica della Sentenza è affatto perduta. Nell' armonica struttura e disposizione de' periodi niun autore nè antico nè moderno ha potuto agguagliar Cicerone. Egli ha studiata questa parte con somma cura, e compiacevasi fin anche all'eccesso di ciò, che per lui chiamavasi *plena & numerosa oratio*. Basta aprire i suoi libri per trovare immantinente de' tratti, che rendon sensibile

sibile all'orecchio l'effetto del musicale linguaggio. Qual tratto per esempio può mai desiderarsi più rotondo e pieno e sonante, che il seguente periodo nella quarta Catilinaria: *Cogitate quantis laboribus fundatum imperium, quanta virtute stabilitam libertatem, quanta Deorum benignitate auctas exaggeratasque fortunas una nox pene delerit* (1).

Ma poichè la struttura de' periodi è suscettibile di una melodia all'orecchio sensibilissima, fa d'uopo or ricercare come formisi questa melodiosa struttura, quali ne sieno i principj, e con quai leggi abbiasi a regolare. S'io volessi qui seguitare gli antichi Retori, facile mi sarebbe il recar di tai leggi un gran numero; perciocchè su questo articolo sono essi discesi a minutissime particolarità, e ancor più minute che in qualunque altra cosa attinente al parlare. Stabilivano essi, che alla prosa egualmente, siccome al verso, appartengano certi numeri, meno fissi bensì e precisi, ma tali però da potersi accertare con regole. Andavano pur tanto innanzi da specificare perfino i piedi, o le successioni delle sillabe lunghe e brevi, che entrar dovevano ne' varj membri d'una Sentenza, e mostrare l'effetto che da ciascuno aveva a risultare. Dovunque trattavano della struttura delle Sentenze, l'armonia era sempre l'oggetto primario. Cicerone e Quintiliano ne sono pieni. Sulle alte qualità, chiarezza, precisione, unità, robustezza, che noi abbiamo considerato per principali, essi scorrevano leggermente; ma tostochè arrivavano a ciò che da essi era detto *junctura & numerus*, ivi spaziavano largamente. Dio-

(1) " Considerate, come l'impero fondato con tanti „ stenti, la libertà stabilita con tanto valore, le fortune „ con tanta benignità degli Dei accresciute e amplificate, „ una sola notte da capo a fondo sia stata in procinto di „ rovesciare ".

Dionigi d'Alicarnasso, uno de' più giudiziosi critici dell'antichità, ha scritto sulla costruzione delle Sentenze un trattato, che tutto ristringesi all' effetto lor musicale. Ei fa consistere il pregio d'una Sentenza in quattro cose: 1. nella dolcezza de' suoni semplici; 2. nella combinazione de' suoni, vale a dire nei numeri o piedi; 3. nel cambiamento, ossia nella varietà delle modulazioni; 4. ne' suoni convenienti al senso. Di tutte queste cose egli scrive con somma accuratezza e sottilità; e degnamente può consultarsi; quantunque chi avesse presentemente a scrivere un libro sulla struttura delle Sentenze, certamente vorrebbesi che prendesse a considerare la cosa sotto un migliore e più utile aspetto.

A' tempi moderni la musica del discorso è stata assai meno studiata; e per molte ragioni assai meno può alle regole assoggettarsi. Alcune di queste ragioni converrà ch'io ricordi, sì per giustificare l'astenermi ch'io fo dal seguire su questo punto gli antichi Retori, e sì per mostrare onde sia avvenuto, che una parte della composizione, la quale facea una volta una figura sì ragguardevole, or molto meno inviti la nostra attenzione.

In 1. luogo le antiche lingue, intendo la greca e la latina, erano assai più suscettibili, che le nostre non sono delle grazie e della efficacia della melodia. La quantità delle loro sillabe era più fissa e determinata; le loro parole eran più lunghe e più sonore; il loro metodo di variare le desinenze de' nomi e de' verbi introduceva una maggior varietà di liquidi suoni, e la liberava da quella moltiplicità di brevi vocaboli ausiliari, che noi siamo costretti ad impiegare; e quel che più importa si è, che le inversioni permesse da quelle lingue davano agli scrittori la libertà di assestar le parole in quell'ordine che più convenisse all'armonica costruzione: vantaggi tutti grandissimi, ch'

es.

essi godevano sopra di noi per rendere i loro periodi più armoniosi.

In 2. luogo i Greci ed i Latini, massime i primi, eran popoli più musicali, per così dire, di noi: e più diletto prendevano alla melodia del discorso. E' noto che la musica era fra loro un'arte più estesa, che non fra noi; era studiata più universalmente, e applicata a maggior varietà di oggetti. Varj eruditi, e particolarmente l'Abate du Bos nelle sue Riflessioni sulla poesia e la pittura, han chiaramente provato, che le tragedie e le commedie degli antichi eran soggette ad una specie di musica. Quindi il *modos fecit*, e il *tibiis dextris & sinistris*, che vedesi messo innanzi alle commedie di Terenzio. Ogni sorta di declamazione, e di discorso era da essi pronunziata con un tono più musicale che non suole da noi costumarsi, e avvicinavasi ad una specie di canto o recitativo. Presso gli Ateniesi eravi quella, che si chiamava *melodia nomica*, di cui i pubblici ufficiali nel promulgare le leggi al popolo eran tenuti a servirsi, affinchè leggendole con toni improprj non le esponessero al disprezzo. Fra i Romani vi ha una segnalata storia di C. Gracco, che quando parlava in pubblico, teneva un musico dietro di sè per dargli col flauto i convenevoli toni. Anche nel proferire quelle terribili aringhe tribunizie, colle quali egli infiammava una metà de' cittadini di Roma contro dell'altra, questa attenzione alla musica del discorso troppo in que' tempi sembravagli necessaria al buon successo. Quintiliano sebbene in ciò condanni il soverchio studio, concede anch'egli però che un certo *cantus obscurior* in un pubblico dicitore è un pregio e una bellezza. Quindi quella varietà di accenti acuto, grave, e circonflesso, che troviamo segnati sopra alle sillabe greche, per esprimere non la lor quantità, ma il tono con cui dovevano proferirsi, l' ap-

applicazione de' quali accenti ora a noi è del tutto ignota. E sebbene i Latini non segnassero nelle loro scritture siffatti accenti, appar nondimeno da Quintiliano, che usavanli nella pronunzia. *Quantum*, *quale*, dice egli, *comparantes*, *gravi*; *interrogantes*, *acutò tenore concludunt*: " paragonando ,, il quanto e il quale, servonsi del tono grave; ,, interrogando, servonsi dell' acuto ". Siccome adunque la musica era un oggetto, a cui i Greci e i Latini faceano nel parlare assai maggiore attenzione; e siccome in ogni genere di pubblico ragionamento usavan essi molto maggiore varietà di note, di toni, e d' inflessioni di voce, che non suole da noi adoperarsi; egli è ciò una ragione apertissima della più attenta cura ch' essi ponevano a quella costruzione delle Sentenze, che meglio si confacesse a tal musicale pronunzia.

E' noto eziandio, che in conseguenza del genio delle loro lingue, e della loro maniera di proferire, l'armonica costruzione delle Sentenze producea realmente sopra di essi ne' pubblici parlamenti maggior effetto, che non potrebbe produrre in alcuna nazione moderna: altra ragione, per cui da lor meritava di essere studiata più diligentemente. Cicerone nel suo trattato intitolato *Orator* dice espressamente: *Conciones sæpe exclamare vidi, cum verba apte cecidissent; id enim expectant aures* (1). E reca pure un notabile esempio dell' effetto prodotto da un armonioso periodo sopra tutta un' adunanza, allegando un tratto udito da lui medesimo in un'aringa di C. Carbone. Il tratto fu questo: *Patris dictum sapiens temeritas filii comprobavit*; al suono di cui, dice egli, *tantus clamor*

(1) " Ho udito spesso le adunanze far plauso, allorchè ,, le parole cadute fossero acconciamente; perocchè questo ,, è ciò che aspetta l' orecchio ".

mor concionis excitatus est ut plane admirabile esset (1). Egli fa osservare i piedi, di cui queste parole sono composte, ed a cui attribuisce il poter della melodia: e mostra come alterandone la collocazione, per esempio col dire: *Patris dictum sapiens comprobavit temeritas filii*, tutto l'effetto si perderebbe. Or sebbene sia certo che la sentenza di C. Carbone è sommamente armoniosa, e piacerebbe anche oggidì a qualunque adunanza; nondimeno io non posso credere che una sentenza egualmente armonica in nostra lingua potesse negli animi nostri produrre eguale effetto, ed eccitar tant' applauso e tanta ammirazione, quanta afferma Cicerone che quella ne ha destato. La melodia del parlare ha minor potere sopra di noi, che non avea sopra de' Greci e de' Romani, di che altra pruova abbiam pure nel medesimo Cicerone: *In versu quidem*, dice egli, *theatra tota exclamant, si fuerit una syllaba aut brevior aut longior. Nec vero multitudo pedes novit, nec ullos numeros tenet, nec illud quod offendit, aut cur, aut in quo offendat, intelligit; & tamen omnium longitudinum & brevitatum in sonis, sicut acutarum graviumque vocum iudicium ipsa natura in auribus nostris collocavit*. Orat. cap. LI. (2).

Per queste ragioni io son d'avviso, che vano per noi sarebbe il prestare alla costruzione armonica delle Sentenze quella medesima attenzione che

(1) " Tanto grido destossi nell'udienza, che fu una maraviglia ".

(2) " Nel verso certamente se una sillaba sola è più lunga o più breve, esclama tutto il teatro. Nè già la moltitudine conosce i piedi, o comprende i numeri, o sa ciò che offende, o dove, o perchè; ma di tutte le lunghezze e brevità ne' suoni, siccome pure delle voci gravi ed acute la stessa natura negli orecchi nostri il giudizio ha collocato ".

che vi prestavano gli antichi. La dottrina de' greci e latini Critici su questo punto ha tratto alcuni ad immaginare, che potesse egualmente applicarsi a' nostri idiomi, e che la nostra prosa similmente potesse regolarsi per trochei, e spondei, e giambi e peonj, ed altri metrici piedi. Ma in primo luogo le nostre parole non possono misurarsi per questi piedi se non imperfettamente, conciossiachè la quantità, ossia la lunghezza e brevità delle nostre sillabe non sia così fissa e soggetta a regole, come nella lingua greca e latina, ma spesso arbitraria e determinata dall' enfasi e dal senso. In secondo luogo quand' anche la nostra prosa ammettesse questo metrico regolamento, l' effetto di esso per la nostra semplice maniera di recitare (1) non sarebbe così sensibile all' orecchio, nè gustato sarebbe con tanto piacere, come lo era da' Greci e da' Romani. E per ultimo tutta questa dottrina intorno alle misure ed a' numeri della prosa, anche nel modo con cui fu esposta dagli antichi Retori, è molto vaga ed incerta. Benchè abbiano quelli assai scritto su tal materia, non hanno però mai saputo ridurla a regole, che in pratica riuscissero di vero uso. Se consultiam l'Oratore di Cicerone, dove quest'articolo è discusso con maggior minutezza, vedremo quanto gli antichi Critici differiscono l' un dall' altro intorno ai piedi più acconci per la chiusa, e per l'altre parti della Sentenza, e quanto si lasciasse al giudizio dell'orecchio. Nè certamente è possibile

(1) L' Autore quì allude principalmente alla maniera di recitare degl' Inglesi, la quale, come vedremo in seguito, è assai flemmatica e fredda. La nostra è molto più viva e animata; e perciò anche l'armonia da noi ricercasi maggiormente: con tutto ciò non sembra che in questo siam neppur noi da paragonare agli antichi Greci e Latini. *Il Traduttore*.

bile il dare intorno a questo soggetto precise regole in veruna lingua; perciocchè ogni prosa deve lasciarsi andar libera ne'suoi numeri, e secondo il tenor del discorso la modulazione delle Sentenze dee variare in mille modi.

Ma sebbene io conosca, che questa musical disposizione non può ridursi a sistema; sono però ben lontano dal credere, che sia una qualità da trascurarsi interamente. Anzi sostengo, che il suo effetto è considerevole, e che chiunque ama di scriver con grazia, e molto più chi cerca di parlar in pubblico con buon esito, dee farvi non piccolo studio. Ma ciò che deve dirigerlo, si è l'orecchio coltivato dall'attenzione e dall'esercizio; troppo generali essendo le regole, che dar si possono su questo punto. Ve n'ha alcune ciò non ostante, che di molto giovamento esser possono per formare l'orecchio all'armonia convenevole del discorso; e tra queste io verrò qui accennando le principali.

Due sono le cose, da cui l'armonia del discorso precipuamente dipende, cioè l'opportuna distribuzione de' varj suoi membri, e la chiusa o cadenza finale.

Io dico in 1. luogo, che dee farsi attenzione alla distribuzion convenevole de' varj membri del periodo, nel che è da osservare che tutto quello che è facile ed aggradevole agli organi della voce, suona pur graziosamente all'orecchio. Mentre il periodo s'avanza, la terminazione di ciascun membro forma una pausa nel recitare; le quali pause debbono in modo distribuirsi, che rendan libero il corso della respirazione, e al tempo stesso debbon trovarsi in tali distanze, che abbiano una certa armonica proporzione fra loro. La cosa si farà più chiara cogli esempj. La seguente sentenza è dell'Arcivescovo Tillotson., „ Questo discor-
„ so concernente la facilità de' comandamenti di
„ Dio

„ Dio suppone interamente e riconosce le diffi-
„ coltà che s'incontrano al primo entrare nella
„ carriera religiosa; eccetto soltanto in quelle per-
„ sone che hanno avuto la sorte di esser tratte al-
„ la religione per facili ed insensibili gradi di una
„ pia e virtuosa educazione". Qui non v'ha ar-
monia, anzi piuttosto della durezza e spiacevo-
lezza, la qual nasce principalmente da questo,
che nel periodo non v'è che una sola pausa po-
sta nel mezzo a' due membri in cui è diviso, ognun
de' quali è sì lungo, che cagiona nel recitarli una
considerevole difficoltà di respiro.

Osservisi all'incontro la facilità, con cui viene
scorrendo la seguente sentenza di Guglielmo Tem-
ple, e i graziosi intervalli a cui le pause son col-
locate. Egli scrive a Lady Essex per confortarla
sulla morte del figlio. „ Io sperai da principio
„ che non avesse lungamente a durare ciò ch'era
„ sì violento; ma quando scorsi che il dolor vo-
„ stro crescea col tempo vie più, a guisa di fiu-
„ me, che sempre ingrossa quanto va più lonta-
„ no; allorchè vidi nascerne conseguenze sì tri-
„ ste, da minacciare, non men che il figlio, la
„ vostra salute e la vostra vita; non ho potuto
„ più trattenermi dal supplicarvi per amore del
„ cielo, di voi medesima, de' vostri figli, de' vo-
„ stri amici, della vostra patria, della vostra fa-
„ miglia, che non vogliate più lungamente ab-
„ bandonarvi a tanta desolazione; ma vogliate al-
„ la fine destar la vostra pietà, dar luogo alla
„ vostra prudenza, e ravvivare quell'invincibi-
„ le spirito de' Percys, che non si lasciò mai
„ abbattere da alcun disastro". Qui ogni co-
sa è insiememente agevole al respiro, e grazio-
sa all'orecchio; e questa fluidità, questa rego-
lare e proporzionata divisione de' membri nel-
le sue sentenze è quella che rende lo stile di Gu-
glielmo Temple ognor dolce e piacevole. E' però

da badare al tempo stesso, che le pause troppo frequenti, o collocate ad intervalli troppo misurati e regolari non sappiano di affettazione.

La 2. cosa a cui si deve por cura, è la chiusa o cadenza di tutto il periodo, la quale essendo la parte più sensibile all' orecchio, merita perciò la massima attenzione; onde a ragione dice Quintiliano: *Non igitur durum sit, neque abruptum, quo animi velut respirant ac reficiuntur. Hæc est sedes orationis, hoc auditor expectat, hic laus omnis declamat* (1). Ma la sola regola importante che in ciò possa darsi, è che qualora si cerca la dignità e l'elevazione, il suono dee sempre andar crescendo sul fine; e in conseguenza i membri più lunghi del periodo, e le parole più rotonde e risonanti alla conchiusione debbono riserbarsi. Può in ciò servire d'esempio la seguente sentenza di Addisson: „ Ella empie l'animo (parlando della vi„ sta) di una varietà maggiore d'idee, conversa „ co' suoi oggetti a maggiore distanza; e più „ lungamente continua nell' azione senza essere „ da' suoi proprj godimenti stancata o saziata". Ogni leggitore dee qui esser sensibile alla bellezza che nasce e dall' accorta divisione de' membri e delle pause, e dalla maniera con cui la Sentenza è rotonda, e condotta ad una piena ed armonica conchiusione.

Succede rispetto alla melodia quel ch'io ho già notato avvenire rispetto al senso, che il cader bassamente sul fine urta sempre assaissimo e disgusta. Imperò le particelle, i pronomi, i monosillabi son nella chiusa così all'orecchio disaggradevoli, come ho mostrato, che son contrarj alla for-

(1) „ Non sia adunque duro e spezzato quello, ove gli „ animi per certo modo respirano e si ricreano. Questo „ è il riposo dell' orazione, questo aspetta l'uditore, di „ qui ridonda la maggior lode."

forza dell' espressione. Il sentimento ed il suono han qui fra loro una scambievole influenza. Quel che offende l'orecchio indebolisce la forza del senso; e ciò che degrada il sentimento, in conseguenza del suo effetto primario sembra aver anche cattivo suono.

E' però da riflettere, che le Sentenze costrutte in maniera, che la rotondità, e la risonanza aumenti sempre sul fine, danno al discorso un tono declamatorio; e l'orecchio agevolmente s'avvezza a quella cantilena, e se n'annoja. Perciò chi vuol tener desta l'attenzione dell'uditore o del leggitore, chi vuol conservar nelle sue composizioni la vivacità e la forza, deve esser accorto a variar le misure. Ciò riguarda così la distribuzione de'membri, come le cadenze sul fine. Mai non si debbon succedere l'uno all'altro più periodi costruiti in egual modo, e colle pose ad eguali intervalli. Per rendere il discorso vivace insieme e maestoso, mescolare si debbono le vibrate e brevi Sentenze alle lunghe e rotonde. Anche le dissonanze accortamente introdotte, i suoni spezzati, la deviazione dalle cadenze regolari han qualche volta buonissimo effetto. La monotonia è il vizio, in cui facilmente cadono gli scrittori, che troppo corrono dietro all'armonia ed alla rotondità; e l'avere un sol tono, una sola misura, è pari difetto che il non averne. Qualunque orecchio volgare può essere sufficiente per formarsi una qualche specie di melodia, e su questa contornare tutte le proprie Sentenze; ma siffatta melodia ben presto diviene poi disgustosa. Per variare la melodia opportunamente, richiedesi orecchio giusto e corretto: proprietà che non in tutti gli autori si facilmente s'incontra.

Ma per quanto l'attenzione all'armonia non sia da trascurarsi, deve però contenersi entro ai giusti confini; perocchè ogni apparenza di affetta-

zione in questa parte è disgustosa, massimamente se il troppo amore di quella tradisce in modo l'autore da fargli sacrificare al suono la chiarezza, la precisione, e la forza del sentimento. Tutte le parole insignificanti introdotte soltanto per rotondare il periodo e compiere l'armonia, *complementa numerorum*, come le chiama Cicerone, sono altamente da biasimare in qualunque discorso. Per questi puerili ornamenti le Sentenze assai più perdono nella forza di quel che possano acquistare nella bellezza del suono. Il senso egualmente che il suono ha la sua propria armonia; e quando il senso del periodo è espresso con chiarezza, con forza, con dignità, è ben raro che le parole pur non feriscano piacevolmente l'orecchio. A render grata la cadenza d'un tal periodo basta una moderata attenzione: l'effetto di una attenzione più studiosa altro non è per lo più, che di renderlo snervato e languido. Quintiliano dopo tutte le cure che impiega per regolare le misure della prosa, vien finalmente coll' usato suo buon senso a questa conchiusione: *In universum, si sit necesse, duram potius atque asperam compositionem malim esse, quam effœminatam & enervem, qualis apud multos. Ideoque vincta quædam de industria sunt solvenda, ne laborata videantur, neque ullum idoneum aut aptum verbum prætermittamus gratia lenitatis.* Instit. Lib. IX. c. 4. (1).

Cicerone, come ho osservato dianzi, è il più ec-

(1) „ In genere, quando non possa farsi diversamente, „ io voglio che il componimento sia piuttosto duro ed „ aspro, che effemminato e snervato, come è presso mol„ ti. Laonde alcune parti, che sono legate, debbonsi a „ bella posta in certo modo slegare, perchè non appajano „ lavorate con troppo studio, nè tralasciare si deve mai „ alcun termine acconcio e significante per servire alla „ piacevolezza del suono. "

eccellente modello di stile armonioso. Tuttavolta il suo amore per esso è troppo visibile, e la pompa de' suoi numeri qualche volta pregiudica alla forza. Quella nota sua chiusa *esse videatur*, che nella sola orazione per la legge Manilia s' incontra undici volte, lo ha esposto alla censura dei suoi medesimi contemporanei. Dobbiam però avvertire in difesa di questo grande Oratore, che nel suo stile v'ha moltissima unione dell'armonia colla facilità, la quale è sempre un gran pregio; e se la sua armonia qualche volta può credersi studiata, sempre però appare, che lo studio gli sia costato pochissima pena.

Fin qui ho parlato della piacevolezza del suono, e della modulazione in generale. Or rimane a trattare di una maggiore bellezza di questo genere, cioè del suono adattato al senso. Il primo non è che un semplice accompagnamento per piacere all'orecchio; il secondo suppone una particolare espressione data alla musica. Dobbiamo in questa considerare due gradi: 1. l'andamento del suono adattato al discorso; 2. una particolar somiglianza fra un oggetto ed il suono impiegato a descriverlo.

Io dico in 1. luogo, che l'andamento del suono dee adattarsi al tenor del discorso. I suoni hanno per più rispetti della corrispondenza colle nostre idee, parte naturale, e parte prodotta dalle artificiali associazioni. Quindi é che ogni continuata modulazione di suono imprime al nostro stile un certo carattere ed una certa espressione. Le Sentenze costrutte colla pienezza e colla rotondità ciceroniana producono l'impressione di una cosa importante, magnifica, grave; perciocchè tale si è il tono che prende una continuazione di sentimenti di questo genere. Ma un simil tono non converrebbe ad una passione violenta, ad uno stretto ragionamento, ad un discorso familiare.

Que-

Questi richieggono sempre misure più risentite, o più facili, od anche talvolta interrotte. Perciò il sollevare i periodi od abbassarli, come il soggetto richiede, è regola importantissima nell'arte oratoria. Niun tono, qualunque sia, quand'anche non producesse cattivo effetto per la sazietà, può corrispondere a tutti i diversi componimenti, e nemmeno a tutte le parti di un medesimo componimento. Sarebbe così assurdo lo scrivere un panegirico e un'invettiva colle medesime cadenze, come l'adattare alle parole di un'aria tenera e amorosa il suono di una marcia guerriera.

Osservisi con qual finezza la seguente sentenza di Cicerone sia accomodata a rappresentare la tranquillità di uno stato contento: *Etsi homini nihil est magis optandum, quam prospera, æquabilis, perpetuaque fortuna, secundo vitæ sine ulla offensione cursu; tamen si mihi tranquilla & pacata omnia fuissent, incredibili quadam ac pene divina, qua nunc vestro beneficio fruor, lætitiæ voluptate caruissem.* (1) Orat. ad Quir. post red. Non vi fu mai cosa più perfetta in suo genere; ei dipinge per così dire all'orecchio. Ma quanto non sarebbe egli stato deriso, se avesse impiegato un simil periodo, o una cadenza eguale a questa nell'inveire contro di Marc'Antonio, o di Catilina? E' necessario adunque che noi fissiamo dapprima nella nostra mente una generale idea del tono conveniente al soggetto e ai sentimenti che dobbiamo esprimere, cioè

(1) „ Avvegnachè niuna cosa sia maggiormente a desi„ derarsi che una prospera, equabile e continuata fortuna
„ in un corso di vita sempre secondo, e senza verun in„ ciampo; nulladimeno, se andata sempre mi fosse ogni
„ cosa placida e tranquilla, io sarei stato privo di una
„ certa incredibile e quasi divina voluttà, onde or mi
„ sento per beneficio vostro soavemente innondato".

cioè quello che assumon essi naturalmente, e in cui più comunemente si manifestano, o dolce e scorrevole, o posato e solenne, o pronto e vivace, o spezzato e interrotto. Questa idea generale dee dirigere il corso del nostro componimento, o per parlare in termini musicali, dee fornirci la chiave, e formare il fondamento della melodia, variata poi e diversificata nelle parti, secondo che variano i nostri sentimenti, o che meglio richiedesi a formare una convenevole varietà per piacere all' orecchio.

Ma in 2do. luogo oltre alla generale corrispondenza dell' andamento de' suoni coll' andamento de' pensieri, dee procurarsi una più particolare espressione di certi oggetti per mezzo di suoni somiglianti. Questa può eseguirsi talvolta ancor nella prosa, ma in minor grado; nè molto in quella suol ricercarsi. La poesia è dove ricercasi principalmente; siccome quella, che maggiore attenzione al suono per sè richiede, e dove le inversioni e la libertà dello stile poetico danno sul suono maggior impero, ajutato anche dalla versificazione, e da quel canto segreto, a cui siamo portati in leggendo le cose poetiche. Ma è necessario in questo luogo uno schiarimento maggiore.

I suoni delle parole impiegare si possono a rappresentare principalmente tre classi d' oggetti: 1, gli altri suoni, 2, il moto, 3. gli affetti dell' animo.

Io dico in 1. luogo, che con una opportuna scelta di parole noi possiamo produrre un suono che assomigli altri suoni, come il mormorar de' ruscelli, il fischiare de' venti, il rimbombo de' tuoni. Questo è il più semplice caso di siffatta specie di bellezza, perciocchè l' imitazione è qui naturale, sono suoni rappresentati da altri suoni, e tra le idee del medesimo genere è facile il formar la connessione. Di molta arte non fa mestieri al

poe-

poeta per usare, allorchè vuol descrivere de' suoni placidi e dolci, le parole che abbondan di liquide e di vocali, e che scorrono più mollemente; o quando vuol descrivere de' suoni aspri, unir insieme delle sillabe aspre, e di difficile pronunziazione. La comune costruzione delle lingue qui pur l'ajuta: perciocchè nella più parte di quelle si troverà che i nomi di molti suoni particolari hanno qualche affinità co'suoni medesimi; così il ronzar degl' insetti, il sibilar de' serpenti, il gracchiare de' corvi ec. son tratti apertamente dai suoni che rappresentano. La seguente ottava della Gerusalemme liberata del Tasso è stata sovente citata come un eccellente modello di questa imitazione delle cose per mezzo de' suoni:

„ Chiama gli abitator dell' ombre eterne
„ Il rauco suon della tartarea tromba;
„ Treman le spaziose atre caverne,
„ E l' aer cieco a quel romor rimbomba;
„ Nè sì stridendo mai dalle superne
„ Regioni del cielo il folgor piomba;
„ Nè sì scossa giammai trema la terra,
„ Quando i vapori in sen gravida serra.

Cant. IV. stan. III.

La 2. classe d'oggetti che il suono delle parole prende sovente ad imitare è il moto, secondo che è rapido o tardo, violento o placido, equabile o interrotto, facile o accompagnato da sforzo. Benchè fra il suono ed il moto non v'abbia naturale affinità, pure ve n'ha moltissima nella immaginazione, come si scorge dalla connessione fra la musica e la danza. Quindi è in poter del poeta il darci una viva idea della specie di moto, ch' ei vuol descrivere per mezzo de'suoni, che nella nostra immaginazione corrispondono a questo moto.

Le

Le sillabe lunghe naturalmente destano l'impressione di un moto tardo, come in quel verso:

Olli inter sese magna vi brachia tollunt. (1)
Georg. IV.

Una successione di sillabe brevi presenta al pensiero un moto rapido, come in quell'altro:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. (2)
Æneid.

Così Omero, come Virgilio sono grandi maestri di questa specie di bellezza, e copiosi nell'opere loro ne sono gli esempj, molti de'quali sono stati sì spesse volte citati, e sono già così noti, ch' è inutile il ricordarli.

La 3. specie d'oggetti, che i suoni possono rappresentare, consiste negli affetti dell'animo. A prima vista parer potrebbe, che i suoni fossero a queste cose affatto stranieri; ma che abbiano con esse ancora qualche connessione, è bastantemente provato dal potere che ha la musica di svegliare e rinforzare certe passioni, e secondo che la modulazione e il tono di essa vien variando, introdurre una serie d'idee piuttosto che un'altra. Vero è che questa, metafisicamente parlando, non si può dire una somiglianza fra il senso, ed il suono, giacchè le sillabe lunghe o brevi non hanno alcuna analogìa coi pensieri e le passioni. Ma se una serie di sillabe pel loro semplice suono richiama una serie d'idee più facilmente che un'altra, e dispone l'anima a concepir quell'affetto, che il poc-

(1) „ Alzan essi le braccia con gran forza.
(2) „ Quadruplicato suon rapido desta
„ Il battere dell'unghia velocissima
„ Nel polveroso campo,

poeta intende di eccitare, una tal serie di sillabe può dirsi con sufficiente ragione che rassomigli al senso, o vi corrisponda. Non nego, che in molti esempj, ove ammirasi questa bellezza de' suoni accomodati al sentimento, l'immaginazione ha molta parte; e secondo che il leggitore è tocco da questo o quel passo, figurerà spesso una somiglianza fra il suono ed il senso, che gli altri non sapran discoprire. Modulerà i numeri secondo la disposizione dell' animo suo, e formerà egli stesso la musica, che s' immaginerà d' ascoltare. Contuttociò che sianvi reali esempj di questo genere, e che la poesia sia capace di simile espressione, non può mettersi in dubbio. Senza molto studio o molta riflessione un poeta, mentre descrive il piacere, la gioja, e gli oggetti aggradevoli, dal sentimento interno del suo soggetto è naturalmente guidato a usar suoni dolci, scorrevoli, graziosi:

. . . . . . Namque ipsa decoram
Cæsariem nato genitrix, lumenque juventæ
Purpureum, & lætos oculis afflarat honores. (1)
Æneid. II.

e altrove:

Devenere locos lætos & amæna vireta
Fortunatorum nemorum, sedesque beatas;
Largior hic campos æther, & lumine vestit
Purpureo, solemque suum, sua sidera norunt. (2)
Æneid. VI.

Le

(1) „ Ei degli occhi spirava e delle chiome
„ Quei chiari, lieti e giovenili onori,
„ Ch' ella stessa di lui madre gl' infuse.
Traduzione del Caro.

(2) Ciò fatto, ai luoghi di letizia pieni,
„ All' amene verdure, alle giojose
„ Contrade de' felici e de' beati

„ Giun-

Le sensazioni forti e vivaci richieggon numeri più rapidi e più animati:

Juvenum manus emicat ardens
Littus in hesperium. (1)
Æneid. VIII.

I soggetti tetri e melanconici naturalmente si esprimono con suoni gravi e con lunghe parole:

Et caligantem nigra formidine lucum. (2)
Æneid. VI.

Bastami d'aver dato una sufficiente introduzione a questa materia: una discreta cognizione de' buoni poeti antichi e moderni suggerirà maggior copia d'esempj del medesimo genere. E con questo io porrò fine alla discussione sulla struttura delle Sentenze, avendola bastantemente considerata sotto ai quattro capi proposti, chiarezza, unità, forza, ed armonìa.

LE-

„ Giunsero al fine. E' questa una campagna
„ Con un aer più largo, e con la terra,
„ Che d'un lume di porpora è vestita;
„ Ed ha 'l suo sole e le sue stelle anch'essa.
Traduzione del Caro.

(1) „ Di giovani uno stuol balza veloce
„ Sul lido Esperio.

(2) . . . . . E il bosco tenebroso
„ Ingombro tutto di nero spavento.

LEZIONE XIV.

Origine e natura del Linguaggio figurato.

Finito ciò che riguarda la costruzione delle Sentenze, procedo ora alle altre regole concernenti lo Stile. La mia generale distinzione delle qualità dello stile è stata chiarezza, ed ornamento. Ho considerata la chiarezza così nelle semplici parole, come nelle sentenze. Dell'ornamento, per quanto dipende da una graziosa, forte, armonica costruzione delle parole, è stato pure bastantemente trattato. Ma un'altra parte considerevole dell'ornamento dello stile si è il linguaggio figurato che dee esser ora il soggetto delle nostre riflessioni, e che merita una piena discussione (1).

La prima ricerca debb'essere: che cosa sieno le figure del discorso? Generalmente sono maniere di parlare, che più o meno si scostano dalla espressione semplice e comune; l'idea che vuolsi trasmettere, viene con quelle annunziata in un modo particolare, e con qualche accessoria circostanza diretta a rendere l'impressione più forte e più vivace. Quand'io dico, a modo d'esempio, che „ l'uo-

(1) Delle figure del discorso tutti gli scrittori di Retorica trattano sì estesamente, che il citarli sarebbe cosa infinita. Su i fondamenti del linguaggio figurato in generale uno de' più istruttivi scrittori sembrami Du Marsais nel suo *Trattato de' tropi* per servir d'introduzione alla Retorica e alla Logica. Per le osservazioni su le particolari figure possono consultarsi gli Elementi di critica (*Elements of Criticism*), dove il soggetto è trattato a fondo, e illustrato con grande varietà di esempj. *L' Autore*.

„ l'uomo dabbene sente conforto anche in mez-
„ zo alle avversità", io esprimo il mio pensiero nella maniera più semplice; ma quando dico, che „ spunta al giusto la luce ancor di mezzo alle te-
„ nebre", il medesimo sentimento è espresso in una maniera figurata; una nuova circostanza vi è introdotta, la luce è posta in luogo del conforto, e le tenebre invece dell'avversità. Nella stessa guisa il dire: „ E' impossibile, per quante ricer-
„ che da noi si facciano, il conoscere pienamen-
„ te la divina natura", egli è formare una proposizione semplice. Ma quando altri dice: „ Puoi
„ tu colle tue ricerche raggiugnere Iddio? Puoi
„ tu penetrare le perfezioni dell' Altissimo? Egli
„ è sublime al par de' cieli; che puoi tu fare?
„ Egli è più profondo dell'abisso; che puoi tu
„ discernere"? Questo introduce nello stile un modo figurato, non essendovi soltanto espressa la proposizione, ma insieme l'ammirazione e lo stupore.

Sebben però le figure inchiudano uno scostamento da quella maniera di favellare, che è riputata più semplice, non si ha tuttavia a conchiudere che comprendano alcuna cosa straordinaria, o fuori del naturale. Ciò è sì lontano dal vero, che in molte occasioni son esse per lo contrario il metodo più naturale d'esprimere i nostri sentimenti. Egli è impossibile di formare un discorso, senza farne uso frequentemente; anzi pure assai poche son le sentenze di qualche lunghezza, in cui non incontrisi una od altra espressione, che chiamar debbasi figurata. Da qual cagione questo proceda, si spiegherà in appresso. Il fatto mostra frattanto, che le figure sono una parte di quel linguaggio, che la natura medesima agli uomini suggerisce. Non son esse un prodotto dello studio, o un' invenzion delle scuole; ma i più illetterati parlano spesso figuratamente al pari dei dotti. Ogni qualvolta l'immaginazione degli uomini ancor più vol-

gari è molto avvivata, o accese sono le passioni dell'un contro l'altro, gli udiam prorompere in un torrente di figurate espressioni così forti e impetuose, come usar si potrebbero da'più artificiosi declamatori.

Qual'è dunque il motivo che ha rivolta cotanto l'attenzione de'Retori e de'Critici a queste maniere di favellare? Egli è l'aver osservato, che molta parte della bellezza e della forza del discorso in quelle è riposta, e l'aver trovato che portan sempre qualche carattere o segno distintivo, per cui ridurre si possono a distinte classi. A questo per avventura esse debbono il nome di *figure*; perciocchè siccome la figura o la forma è quella che distingue un corpo dall'altro, così queste forme del parlare hanno tutte una loro particolare sembianza, che le distingue così dall'altre figure, come da ogni semplice espressione.

Possono le figure generalmente riguardarsi come un linguaggio prodotto dall'immaginazione e dalle passioni. La giustezza di questa nozione meglio apparirà dal particolare esame che ne farò in appresso. I Retori comunemente le dividono in due classi: figure di parole, e figure di pensiero. Le prime generalmente si chiamano *tropi*, e consistono nell'impiegare una parola a significar qualche cosa diversa dal suo senso originale e primitivo; cosicchè alterando la parola distruggesi la figura. Per tal modo nell'esempio recato di sopra: „ La luce spunta all'uom giusto di mezzo alle „ tenebre ", il tropo consiste nella luce e nelle tenebre; non essendo presi questi termini letteralmente, ma sostituiti a conforto e avversità, a motivo di qualche somiglianza o analogia, che si suppongono avere con tali condizioni di vita. Nelle figure di pensiero le parole s'adoprano nel senso proprio e letterale, e la figura consiste nella stessa qualità del pensiero, come avviene nelle esclа-

sclamazioni, nelle interrogazioni, nell'apostrofe, nella similitudine, dove benchè si cangino le parole, e si trasportino d'una in altra lingua, si può tuttavia conservar sempre la figura medesima nel pensiero. Questa distinzione però non è di grand' uso, giacchè in pratica non vi si può nulla fabbricar sopra, e non è pur sempre abbastanza chiara. Egli è poco importante, che a qualche particolar modo d'espressione noi diamo piuttosto il nome di tropo o di figura, purchè abbiamo ognor fisso, che il linguaggio figurato importa sempre qualche colorito d'immaginazione, o qualche movimento d'affetti espresso nel nostro stile: e forse meglio dividere si potrebbero in figure d'immaginazione, e figure di passione. Ma senza insistere sopra alcuna divisione artificiale, sarà più utile l'entrare nella ricerca dell'origine e della natura delle figure. Solamente innanzi di passare a questa ricerca, due generali osservazioni sarà opportuno il premettere.

La 1. è intorno all'utilità delle regole rispetto al linguaggio figurato. Io concedo, che uno può parlare e scrivere con proprietà senza sapere il nome delle figure, o averne mai studiate le regole. La natura medesima, come s'è già osservato, è quella che detta l'uso delle figure; e a somiglianza di Mons. Jourdain presso Moliere, il quale avea parlato in prosa per quaranta anni senza saperlo, può uno usare a proposito le metaforiche espressioni, senza avere della metafora veruna idea. Non segue però da questo che le regole sieno inutili o superflue. Ogni scienza nasce dalle osservazioni sopra alla pratica. Questa ha preceduto sempre il metodo e la regola; ma la regola e il metodo hanno poi sempre perfezionato la pratica in ogni arte. Tuttodì incontriamo delle persone, che cantano piacevolmente senza conoscere pur una nota di musica. Contuttociò si è trovata cosa van-

taggiosa il ridurre queste note alla scala, e formar della musica un'arte; e sarebbe affatto ridicolo il pretendere, che l'arte non sia di veruna utilità, perchè la pratica è fondata nella natura. La proprietà e la bellezza del parlare certamente perfezionare si possono, come l'orecchio e la voce: e il conoscere i principj di questa bellezza, e le ragioni che rendono una maniera di parlare preferibile ad un'altra, non può mancar d'ajutare e dirigere nella scelta più opportuna.

Ma osservo in 2. luogo, che sebbene questa qualità dello stile meriti attenzione, e sia un convenevole oggetto di scienza e di regole, e sebbene molta parte della bellezza di un componimento dipenda dal linguaggio figurato, dobbiam tuttavia guardarci dal credere, ch'essa dipenda soltanto o principalmente da tal linguaggio. La cosa va assai altramente. Il molto luogo che la dottrina de' tropi e delle figure ha occupato ne' sistemi di retorica; l'ansiosa cura, che si è mostrata nel dare i nomi a tante loro varietà, e disporle sotto diverse classi, ha tratto parecchi ad immaginare, che se i loro componimenti fossero inorpellati con un buon numero di questi fregi, non dovessero aver bisogno d'altra bellezza; e da ciò è nata molta affettazione e caricatura. Il sentimento o l'affetto compreso sotto all'espressione figurata si è quello che dà tutto il merito. La figura non è che l'abbigliamento; il senso n'è il corpo e la sostanza. Niuna figura potrà mai rendere interessante un componimento che sia vuoto o freddo; laddove se il sentimento è sublime o patetico, può ottimamente sostenersi da sè medesimo, senza verun ajuto tolto da quelle a prestanza. E quindi è, che molti de' più sorprendenti e più magnifici tratti de' migliori autori sono espressi col linguaggio più semplice. Il seguente passo di Virgilio, per esempio, si fa strada al cuore immediatamen-

te

te senza l'ajuto di veruna figura. Ei descrive un Argivo, che cade estinto in battaglia assai lungi dal nativo paese:

Sternitur infelix alieno vulnere, cælumque
Aspicit, & dulces moriens reminiscitur Argos. (1)
Æneid. X. 781.

Un sol tratto di questo genere pennelleggiato dalla mano medesima della natura val più di mille figure. Egli è pure da osservarsi, che nella più parte di que' passi teneri e patetici che fanno sì grand' onore a Virgilio, questo eccellente poeta si esprime sempre colla maggiore semplicità, (2) come:

Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te veniente die, te decedente canebat (3).
Georg. IV.

E così pure nella tenera preghiera d'Evandro alla partenza del suo figlio Pallante:

At vos, o Superi, & Divum tu maxime Rector
Juppiter, arcadii, quæso, miserescite Regis,
Et patrias audite preces. Si numina vestra
In-

(1) Cade il meschin d'altrui ferita, e il cielo
,, Guata, e morendo il caro Argo rammenta.

(2) Nel primo degli esempj, che l'Autor qui produce, vi è l'apostrofe *Te, dulcis conjux*, e la ripetizione del *te*; nel secondo v'ha pur l'apostrofe e personificazione: *Fortuna, minaris*; l'esclamazione: *Nunc ob! nunc liceat*; e la ripetizione: *Dum curæ ambiguæ, dum spes incerta* ec. Queste figure però dettate naturalmente dalla passione medesima, non tolgono, che nel totale l'espressione non sia semplicissima. *Il Traduttore*.

(3) ,, Te, diletta consorte, in su deserta
,, Spiaggia solingo, te al venir del giorno,
,, Te in flebil voce al suo partir cantava.

Incolumem Pallanta mihi, si fata reservant,
Si visurus eum vivo, & venturus in unum,
Vitam oro, patiar quemvis durare laborem.
Sin aliquem infandum casum, Fortuna, minaris,
Nunc, oh! nunc liceat crudelem abrumpere vitam,
Dum curæ ambiguæ, dum spes incerta futuri,
Dum te, care puer, mea sera & sola voluptas,
Amplexu teneo, gravior ne nuncius aures
Vulneret. (1)

Æneid. VIII. 572.

Allo stesso modo il semplice stile della Scrittura: " Disse Iddio: la luce si faccia, e fu fatta", desta alti pensieri con molto maggior vantaggio, che se fosse decorato delle più pompose metafore.

Il fatto si è, che il forte patetico, e il vero sublime non solo han poca dipendenza dalle figure, ma generalmente le rigettano. Il proprio luogo di queste è dove regna un moderato grado di elevazione e di passione; e allora esse contribuiscono all' abbellimento del discorso; purchè però vi

(1) " . . . . . O Dii superni,
" O de' superni Dii Nume maggiore,
" Pietà d'un Re servo e devoto a voi,
" E d'un padre, che padre è sol d'un figlio
" Unicamente amato. E se da' fati,
" Se da voi m'è Pallante preservato,
" E s'io vivo or per rivederlo mai,
" Questa mia vita preservate ancora
" Con quanti unqua soffrir potessi affanni.
" Ma se Fortuna ad infortunio il tragge,
" Ch'io dir non oso, or or, prego, rompete
" Questa misera vita, or ch'è la tema,
" Or ch'è la speme del futuro incerta,
" E che te, figlio mio, mio sol diletto,
" E da me desiato in braccio lo tengo,
" Anzi ch'altra novella me ne venga,
" Che 'l cor pria che gli orecchi mi percuota.
Traduzione del Caro.

vi sia una base di solidi pensieri e di naturali sentimenti, purchè sieno inserite a luogo opportuno, e nascano per sè medesime dal soggetto senza essere ricercate.

Premesse queste osservazioni, passo ora a dar contezza dell' origine e della natura delle figure; spezialmente di quelle che dipendono dalle parole, e formano la numerosa classe, che i Retori chiamano tropi.

Ne'primi principj del linguaggio gli uomini incominciarono a dare i nomi ai diversi oggetti che distinguevano, o a cui pensavano. Ma questa nomenclatura fu sulle prime assai ristretta. A misura che le idee degli uomini moltiplicaronsi, e crebbe la cognizione degli oggetti, crebbe anche la copia de' nomi e delle parole. Ma niuna lingua è adeguata all'infinita varietà degli oggetti e delle idee; nè v' ha lingua sì copiosa, che per ciascuna separata idea abbia un vocabolo separato. Gli uomini anzi naturalmente cercarono d' abbreviare questa fatica di moltiplicar le parole; e per dar men aggravio alla memoria fecero, che una parola, la quale già avevano appropriata ad un certo oggetto, o ad una certa idea, servisse per qualche altr'oggetto o idea, in cui trovassero o immaginassero qualche relazione col primo. Così la preposizione *in* originalmente fu inventata per esprimere la circostanza di luogo. " Il tale fu ucciso in un bo„ sco ". In progresso di tempo mancarono le parole per esprimere lo stato degli uomini secondo diverse condizioni di fortuna o situazioni di animo, ed essendosi immaginata qualche somiglianza o analogia fra queste e il luogo de'corpi, la voce *in* fu adoperata ad esprimere queste circostanze, come " essere in piena salute, o in istato di ma„ lattia, in prosperità o in avversità, in gioja o „ in afflizione, in pericolo o in sicurezza ". Qui veggiamo apertamente la preposizione *in* assumere

un senso figurato, ossia la veggiam tratta dalla sua originale significazione ad esprimere qualche altra cosa, che a quella si riferisce, o le assomiglia.

I tropi di questo genere abbondano in tutte le lingue, e manifestamente derivano dalla mancanza de' vocaboli proprj. Le operazioni della mente, o le affezioni del cuore son quelle singolarmente, che in quasi tutte le lingue si esprimono per mezzo di parole tolte dagli oggetti sensibili: e la ragione n'è chiara. I nomi degli oggetti sensibili in tutte le lingue furono i primi ad inventarsi; e furono gradatamente estesi a quegli oggetti intellettuali, di cui gli uomini avevano più oscuro concepimento, ed a cui trovavano più difficile l'assegnare distinti nomi. Preser quindi a prestanza i nomi di qualche idea sensibile, con cui la loro immaginazione scoperse qualche affinità. Così noi diciamo "un giudizio penetrante, una mente chiara, un cuor tenero o duro, un aspro o dolce contegno". Diciamo "ardente di sdegno, acceso d'amore, gonfio d'orgoglio, strutto dal dolore"; e queste son quasi le parole significanti che abbiamo per siffatte idee.

Ma sebbene la povertà del linguaggio e la mancanza de' vocaboli sia stata indubitatamente una delle cagioni dell'invenzione de' tropi, non è però stata l'unica, nè forse la principale sorgente di queste forme del parlare. I tropi son derivati più spesso, e più largamente si sono estesi, per l'influenza che l'immaginazione ha sopra d'ogni linguaggio. Io mi sforzerò di spiegare la traccia che questa ha tenuto presso tutte le nazioni.

Ogni oggetto, che fa impressione sopra lo spirito umano, è sempre accompagnato da certe circostanze e relazioni, che ci feriscono al tempo stesso. Esso non presentasi mai isolato, ossia indipendente, e separato da ogn' altra cosa; ma si offre

offre sempre con qualche rapporto ad altro oggetto che lo precede o lo segue, che n'è cagione od effetto, a cui somiglia o s' oppone, e sempre si mostra distinto per certe qualità, o attorniato da certe circostanze. Per questo modo ogni oggetto porta con sè qualche altra idea, che si può dire accessoria. Queste idee accessorie talvolta colpiscono l'immaginazione più che la stessa idea principale, per essere o più aggradevoli o più famigliari, o perchè richiamano alla memoria una maggior varietà di circostanze importanti. L'immaginazione è più disposta a fermarsi sopra una od altra di quelle; e perciò invece d'usar il nome dell' idea principale che vuol esprimere, adopera quello dell' idea accessoria, comechè la principale abbia un nome proprio e conosciuto. Per questo modo un'ampia varietà di termini figurati o di tropi s' introdusse in ogni lingua, non per necessità ma per elezione; e gli uomini di vivace immaginazione ogni giorno ne vanno il numero aumentando.

Così per esempio quando vogliamo esprimere l'epoca, in cui uno stato ha goduto più riputazione, è facile l'impiegar le parole proprie a significar quest' idea; ma siccome facilmente si lega nella nostra immaginazione collo stato di una pianta in fiore, prendiamo quest' idea corrispondente, e diciamo: " Il romano impero fu assai „ florido sotto Augusto ". Il condottiere di una fazione è un' espressione propria e semplice; ma perchè il capo è la principal parte dell'uman corpo, e si suppone dirigere tutte le altre operazioni animali, fermandoci su questa somiglianza, diciamo: " Catilina fu il capo della congiura ". La parola *voce* originalmente fu inventata per esprimere il suono articolato formato dagli organi della bocca; ma perchè gli uomini con questo mezzo dichiararono agli altri le loro idee e le loro intenzioni, questa parola ha assunto varj altri sen-

si

si, tutti derivati da questo effetto primario: così il " dar la sua voce per qualche cosa " vuol dire esprimer il proprio sentimento a favore di quella. Oltreciò siffatta parola è stata trasferita a significare volontà o giudizio, ancorchè non espresso con alcuna interposizione di voce; e però diciamo " sentir la voce della coscienza, la voce del-„ la natura, la voce di Dio ". Quest' uso prende origine manifestamente non tanto dalla mancanza delle parole, quanto dall' allusione che noi facciamo alla voce nel suo primitivo senso per trasmettere la nostra idea unita ad una circostanza, da cui l' immaginazione crede, che le si accresca maggior forza e vivezza.

La contezza ch' io ho dato, e che sembra esatta e compiuta, dell' introduzione de' tropi in tutte le lingue, s' accorda con quella che Cicerone brevemente accenna nel suo terzo libro dell' Oratore: *Modus transferendi verba late patet; quem necessitas primum genuit, coacta inopia & angustiis, post autem delectatio, jucunditasque celebravit. Nam ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi cœpta est ad ornatum etiam corporis & dignitatem, sic verbi translatio instituta est inopiæ causa, frequentata delectationis* (1).

Da quello che è detto chiaramente apparisce, come sia avvenuto, ciò ch' io ho toccato in altra lezione, che tutte le lingue nel loro primitivo stato più abbondino di figure. Amendue le cagioni,

(1) „ Il modo di trasportare le parole dall' uno all' al-„ tro senso è assai esteso. Nacque prima dall' inopia e „ dalle angustie, e fu accresciuto poi dal diletto. Impe-„ rocchè siccome le vesti furono prima inventate a ripa-„ ro del freddo, e poi cominciarono ad usarsi per orna-„ mento e decoro; non altrimenti i traslati nelle parole „ s' instituirono per bisogno, e si frequentarono per pia-„ cere ".

ni, alle quali io ho ascritto la loro origine, concorrono a produr questo effetto nel principio delle società. Il linguaggio è allora povero, e scarso il numero de' nomi proprj per l'indicazione degli oggetti; al tempo stesso l'immaginazione grande influenza allora esercita sopra i pensieri degli uomini, e sulla loro maniera d'esprimerli; sicchè parte per necessità, e parte per elezione il loro discorso dee a quell' epoca molto abbondare di tropi. I selvaggi sono naturalmente assai portati alla maraviglia, e allo stupore: ogni nuovo oggetto li sorprende, gli atterrisce, e fa sull'animo loro gagliarda impressione; dall' immaginazione e dalle passioni son eglino più governati, che dalla ragione, e il lor parlare per conseguenza molto conserva di que' colori che ad esse appartengono. Noi troviamo di fatto esser questo il carattere delle lingue americane e indiane: ardite, pittoresche, metaforiche, piene di forti allusioni alle qualità sensibili, e a quegli oggetti che più li feriscono nella loro salvatica e solitaria vita. Un capo degl' Indiani aringa alla sua tribù con più forti metafore, che un Europeo non userebbe in un poema.

A misura che il linguaggio gradatamente si avanza alla sua perfezione, quasi tutti gli oggetti acquistano de' nomi proprj, e la chiarezza e precisione si studia maggiormente. Contuttociò per le ragioni sopra accennate i tropi debbono continuar tuttavia ad occupare un luogo considerevole. Senzachè in ogni lingua v'ha assai numero di parole, le quali comechè fossero figurate nella prima loro applicazione a certi oggetti, col lungo uso però han perduto interamente questo valor figurato, e son ora considerate per espressioni semplici e naturali. Di questo genere sono i termini summentovati, che dalle qualità sensibili furono trasferiti ad esprimere le operazioni o qualità

tà dell' animo, " giudizio penetrante, mente chia-
„ ra, cuor duro ", e simili. Ve n'ha pure di quelle, che rimangono in una specie di stato medio, che non han del tutto perduta la loro figurata allusione, nè tanto ne ritengono da imprimere allo stile un espresso carattere di parlar figurato, come in queste frasi: " cogliere l'altrui pen-
„ siero, entrare in un discorso, tener dietro ad
„ un argomento, agitare una lite ", e molt'altre di cui abbondano pressochè tutte le lingue. Or nell'uso di queste frasi un corretto scrittore dee sempre aver riguardo alla figura o allusione su cui si fondano, e guardarsi dall' applicarle in modo che non sia ad esse conveniente. Si dirà bene a cagion d'esempio, che " uno si ricovera sotto al
„ patrocinio di un Grande ", ma non già che " si
„ ricovera sotto alla maschera della dissimulazio-
„ ne ", perciocchè la maschera può ben nascondere, ma non già dar ricovero. Un oggetto che si descrive, sarà " vestito di molti epiteti ", ma non " vestito di circostanze ", poichè le circostanze alludono allo stare dintorno, non al vestire. Simili attenzioni alla proprietà dello stile sono importantissime.

Quel che si è detto fin qui, tende a dichiarar la natura del linguaggio, e a render ragione, perchè i tropi e le figure contribuiscano alla bellezza e grazia dello stile.

In 1. luogo, esse arricchiscon la lingua, e la rendono più copiosa. Per mezzo loro si moltiplican le parole e le frasi, onde esprimere ogni sorta d'idee, e descrivere le differenze ancor più minute, le mezze tinte, le sfumature, dirò così, dei pensieri, che niuna lingua co'soli termini proprj, e senza l'ajuto de'tropi riuscir potrebbe a dipingere.

In 2. luogo, esse recano dignità allo stile. La familiarità de'termini comuni, a cui le nostre orec-

chie

chie son troppo accostumate, mira piuttosto a degradarlo. Qualor abbiamo bisogno di adattar lo stile ad un soggetto elevato, a troppo mal partito ci troveremmo, se non potessimo trar soccorso dalle figure, le quali accortamente impiegate fanno in un discorso lo stesso effetto, che i ricchi e splendidi ornamenti in una persona di alto affare, per conciliar rispetto, e dar un'aria di magnificenza a chi li porta. Siffatto ajuto è spesso necessario anche alla prosa; ma alla poesia spezialmente lo è per modo, che senza di quello non può sussistere. Perciò le figure son quelle che formano il comun linguaggio poetico. Il dire che " tutti gli uomini sono egualmente soggetti alla ,, morte ", presenta soltanto un'idea volgare; ma ella solleva ed empie l'immaginazione, quando è dipinta da Orazio in questa guisa:

Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas,
Regumque turres; (1)

Lib. I. Od. IV.

ovvero

Omnes eodem cogimur; omnium
Versatur urna, serius, ocius
Sors exitura, & nos in æternum
Exilium impositura cymbæ. (2)

Lib. II. Od. III.

In

(1) ,, Urta la Morte pallida
,, Del piè con forza eguale
,, Il povero tugurio,
,, E la magion reale.
Traduzione dell' Abate Venini.

(2) Tutti del Re terribile
Siam spinti all'atre soglie;
Tutti l'urna agitabile
I nostri nomi accoglie.

O più

In 3. luogo le figure ci offrono il piacere di vederci presentati insieme due oggetti senza confusione, vale a dire l'idea principale, che è il soggetto del discorso, e l'accessoria, che n'è l'ornamento. Noi veggiamo, come dice Aristotele, una cosa nell'altra; il che sempre alla mente è di diletto. Imperciocchè niente più appaga e intertiene l'immaginazione, che il confronto e la somiglianza degli oggetti; e tutti i tropi sono appunto fondati su qualche relazione o analogia di una cosa coll'altra. Quando, per esempio, in vece di gioventù uno dice "l'aurora della vita", l'immaginazione immediatamente discorre su tutte le circostanze, che somiglianti rendono questi due oggetti; ella ha sott'occhio al tempo stesso un certo periodo dell'umana vita, e un certo tempo del giorno, così analoghi l'uno all'altro, ch'ella si ferma con piacere a contemplare in un sol punto senza pena o confusione i due simili oggetti.

Un 4. vantaggio delle figure si è di darci spesso una più chiara e più viva idea del principale oggetto, che non avremmo, se fosse espresso in termini semplici, e spogliato della sua idea accessoria. Questo anzi è il vantaggio loro primario; in virtù del quale propriamente si dice, che danno luce e splendore al soggetto. Esse il presentano in maniera pittoresca, rendono un concetto astratto in qualche modo sensibile, e l'adornano di tai circostanze, che abilitan l'intelletto a poterlo cogliere con sicurezza, e contemplare a suo bell'agio. "Quelle persone, dice uno (1), che si

„ gua-

O più tardo o più celere
Esce ogni nome, e uscito
In un eterno esilio
Ne manda oltre Cocito.

Traduzione dell' Abate Venini.

(1) L'autore della *Ricerca filosofica sopra l'origine delle idee del Sublime e del Bello.*

„ guadagnano il cuore di molti, e che da molti
„ si scelgono per compagne nell'ore piacevoli de-
„ stinate al sollievo dalle cure, non sono per l'or-
„ dinario persone di splendide qualità, o di gran-
„ di virtù; son come il verde del prato, su cui
„ fermiamo gli sguardi affaticati dal rimirare gli
„ oggetti più folgoranti". Qui per una felice al-
lusione al colore tutto il concetto è trasmesso al-
la mente con una sola parola in modo chiaro e
vivace. Un' acconcia figura molto pur giova al
convincimento; e l'impressione di una verità si
fa per essa con maggior forza e vivezza, che al-
trimenti. Così nel seguente tratto del Dottor
Young: " Un cuor bollente di fervide passioni
„ manda sempre alla testa de' fumi che l'offusca-
„ no ", siffatta immagine che offre tanta corri-
spondenza fra l'idea sensibile e la morale, serve
di nuovo argomento per rinforzare l'asserzione
dell'autore, e conciliarle maggior credenza.

Oltreciò qualor noi vogliamo destar sentimenti
di piacere o d'avversione, possiamo sempre per
mezzo delle figure accrescerne il movimento e la
forza, guidando l'immaginazione ad una serie di
idee piacevoli o disgustose, corrispondenti all'im-
pressione che intendiamo di fare. Così quando
illustrar vogliamo un oggetto bello o magnifico,
prendiam le immagini dalle più belle o più gran-
diose scene della natura, e con ciò diam luce e
splendore al nostro oggetto, avviviamo la mente
del leggitore, e lo disponiamo a seguirci nelle
dolci impressioni, che ci proponiamo di ecci-
targli.

Quel che abbiam detto dell' uso e degli effetti
delle figure, naturalmente ci guida a considerare
il maraviglioso poter del linguaggio, a cui non
possiamo rivolgere il pensiero senza grandissima
ammirazione. Qual eccellente mezzo non è que-
sto or divenuto per trasmettere tutti i concetti
dell'

dell'animo, ed anche le più sottili e dilicate opere dell'immaginazione! Non contento della semplice comunicazione delle idee, ci dipinge pur queste idee, e dà il colorito e il rilievo alle nozioni ancor più astratte. Nelle figure che adopera, ci presenta altrettanti specchi, dove mirare gli oggetti una seconda volta nelle lor somiglianze. Ci intertiene con una successione delle più splendide pitture; contempera nella più artificiosa maniera la luce e l'ombre, perchè ogni cosa si vegga nell'aspetto più vantaggioso; insomma da rozzo e imperfetto interprete de' bisogni degli uomini egli è giunto ad essere uno stromento del lusso più fino e più squisito.

Per render sensibili questi effetti del parlar figurato, pochi autori io citar posso più vantaggiosamente che Addisson, la cui immaginazione è ricchissima al tempo stesso, e sommamente corretta e castigata. Quand'egli tratta, a cagione di esempio, dell'effetto che producono sopra alla fantasia la luce e i colori, considerati secondo la teoria di Locke come semplici qualità secondarie, che non hanno niuna reale esistenza nella materia, ma son pure idee della mente, con qual leggiadra pittura non adorna egli questa filosofica speculazione! " Le cose, egli dice, una troppo meschina apparenza ci offrirebbono all'occhio, se ne vedessimo solamente il moto e la figura. Per mezzo della luce e de' colori or siamo dolcemente intertenuti per ogni parte da piacevoli scene; scopriamo immaginarie bellezze ne' cieli e sulla terra; e stese le veggiamo su tutto il creato. Ma qual rozzo e deforme abbozzo non vedremmo nella natura, se scomparissero tutti i suoi colori, se le varie distinzioni della luce e dell'ombre si dileguassero? Insomma l'animo nostro or va dolcemente perduto dietro una dilettevole illusione, e vi passeggia, come l'eroe

„ incantato del romanzo, che mira vaghi castel-
„ li, e boschi, e campi, e al tempo stesso ode
„ il cantare degli augelletti, e il mormorar de' ru-
„ scelli; ma al finire della segretà magia la fan-
„ tastica scena si rompe, e il misero si trova su
„ un nudo terreno, o in un solingo deserto ".
Spett. Num. 413.

Avendo spiegato con sufficiente estensione l'origine, la natura, e gli effetti de' tropi, è tempo or di passare alle varie specie e divisioni di quelli. Ma se nel trattarne io volessi seguire il comun metodo degli scolastici precettori, temo che ben presto diverrei e nojoso ed inutile al tempo stesso. La briga loro grandissima è stata quella di compartirli con paziente e frivola industria in un gran numero di divisioni, secondo tutte le diverse maniere, con cui una parola può trasportarsi dal senso letterale ad un senso figurato, senza far nulla di più: come se la mera cognizione de' nomi e delle classi, che formare si possono di tutti i tropi, riuscir potesse d'alcun vantaggio al proprio e leggiadro uso del favellare. Quello invece, ch'io mi propongo, si è d'offrire in pochi tratti, pria di terminare questa lezione, un prospetto generale delle varie sorgenti, onde i sensi figurati delle parole son derivati; dopo di che nelle seguenti lezioni discenderò ad una più particolar considerazione di quelle figure che sono di maggior uso; delle quali trattando io darò tutte le istruzioni, che mai potrò, intorno all'uso convenevole del parlar figurato, e indicherò gli errori e gli abusi che commetter si possono in questa parte.

Tutti i tropi, siccome ho innanzi accennato, sono fondati sopra le relazioni, che gli oggetti hanno fra loro, in virtù delle quali il nome di un oggetto può all' altro sostituirsi, e con tale sostituzione s' intende comunemente d' accrescere

la vivacità dell'idea. Queste relazioni, altre più altre meno intrinseche, danno tutte origine a varj tropi. Una delle prime e più ovvie relazioni è quella di causa e d'effetto. Per la qual cosa nel parlar figurato alcune volte si mette la causa in luogo dell'effetto, come quando Addisson dice dell'Italia: "Spuntano insieme i germi, e i fio„ri, e i frutti, e tutto l'anno è in una dolce „ confusione", dove tutto l'anno è posto a significare gli effetti o le produzioni di tutte le stagioni dell'anno (*a*); altre volte per lo contrario l'effetto è messo in luogo della causa, come "il „ bianco crine" invece della vecchiezza che lo cagiona (*b*). La relazione fra il continente e il contenuto è pur sì intima ed ovvia da prestar facile e natural origine a' tropi; come:

.... Il-

(*a*) Ne abbiamo parecchj esempi ne' classici latini e italiani. Quindi Cicerone arringando a favor di Marcello, disse: *Quos amisimus cives, eos Martis vis perculit, non ira victoriæ*. E Virgilio nel secondo dell'Eneide fa dire ad Enea riguardo ai Greci, che la città di Troja aveano invasa di notte,

Invadunt urbem somno, vinoque sepultam.
Implentur veteris Bacchi, pinguisque farinæ.

Ed il Petrarca:

. . . . ed han fatti suoi Dei
Non Giove, o Palla, ma Venere o Bacco.

Ed altrove:

E di bianca paura il viso tinge.

(*b*) Quindi leggiamo in Virgilio:

Luctus, & ultrices posuere cubilia curæ,
Pallentesque habitant morbi, tristisque senectus,
Et metus & malesuada fames, & turpis egestas.

E Dante:

. . . . E per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi:

O come cantò il Poliziano,

E 'l cieco errore or qua, or là svolazza.

. . . . Ille impiger hausit
Spumantem pateram, & pleno se proluit auro, (1)

dove ognun vede che la coppa e l'oro son posti invece del liquore, che nell'aurea coppa si conteneva. Nello stesso modo il nome di un paese soventi volte si adopera invece degli abitanti (*a*), e il cielo invece di Dio, perchè egli si concepisce abitare su in cielo. La relazione tra il segno e la cosa significata è un'altra sorgente di tropi; come

Cedant arma togæ, concedat laurea linguæ, (2)

dove la toga, che è l'insegna della professione civile, e la corona d'alloro, che lo è dell'onor militare, sostituite si veggono alla stessa civile e militare professione (*b*). Ai tropi che dipendono da queste varie relazioni di causa e d'effetto, di continente e contenuto, di segno e di cosa significata, si dà il nome di *Metonimia*.

Quando il tropo si fonda sopra la relazione di un

(1) „ Ei pronto bevve la spumante coppa,
„ E nel pieno oro si tuffò.

(*a*) Dante nel canto 23 del Purgatorio:
Cristo ne liberò colla sua vena
E il Petrarca nel capo 3 del Trionfo d'Amore:
S'Africa pianse, Italia non ne rise.
L'Editore.

(2) „ Cedan l'armi alla toga,
„ Ed il serto d'allor ceda alla lingua.

(*b*) O come cantò il Petrarca nel sonetto 7.
Qual vaghezza di lauro? qual di mirto?
invece di dire, qual vaghezza hanno le genti della poesia, o delle scienze, mentre il lauro è la fronda, con cui vanno ornate le fronti de' poeti, e il mirto l'emblema delle scienze.
L'Editore.

un antecedente e d'un conseguente, o d'una cosa ch'è innanzi, e d'un'altra che segue immediatamente appresso, allor chiamasi *Metalepsi*, come nella frase latina *fuit*, o *vixit* per esprimere che uno è estinto; così: *Fuit Ilium & ingens gloria Dardanidum* (1), vuol dire che ha cessato d'esistere (*a*).

Quando il tutto si mette in luogo della parte, o la parte in luogo del tutto, il genere per la specie, o la specie pel genere; il singolare pel plurale, o il plurale pel singolare; generalmente quando in luogo del preciso oggetto si usa qualche cosa di più, o di meno, la figura è chiamata *Sinecdoche* (*b*). Egli è comunissimo, per esempio,

(1) ,, Ilio già fu, e la gloria alta de' Teucri.

(*a*) Perciò il nostro Dante nel canto 5 dell'Inferno, per indicare ch'era venuto in luogo tacito ed opaco, disse:
'I venni in luogo d'ogni luce muto.
Ed il cantore di Laura, invece di accennare molti anni, e molti mesi, si avvisò di servirsi delle seguenti maniere:
Ma s'ella viva sotto molti soli,
Ma non cinquanta volte fia raccesa
La faccia della donna, che qui regge ec.
L'Editore.

(*b*) Limitandoci ai soli italiani, abbiamo non pochi tratti di queste maniere figurate. Petrarca usò il tutto per la parte allorchè disse:
Come il fredd' anno oltre l' ondoso mare
Caccia gli augelli.
E viceversa il Dante si servì della parte per indicare il tutto in quel verso:
Rispose a lui con vergognosa fronte.
Così pure in quel passo del Petrarca:
E fui l' augel, che più per l' aer poggia,
vedesi usato il genere per la specie; come il Tasso prese la specie in luogo del genere in quel notissimo verso:
E le mamme allattar di Tigre Ircana.
Parimenti presso l'Ariosto trovi usato il plurale pel singolare:
Crudel secolo, poichè pieno sei
Di Tiesti, di Tantali, e d' Atrei;

e pres-

pio, l'indicare tutto un oggetto per mezzo d'alcune parti considerabili, come una flotta di molte vèle invece di navi, il capo invece della persona, il polo invece del cielo, le onde invece del mare. In simil modo un attributo può usarsi invece del soggetto, come la gioventù e la bellezza invece delle persone giovani e belle; ma è superfluo l'insistere sopra una più lunga dinumerazione. Abbastanza ho detto per aprire la strada a quella grande varietà di relazioni, che ajutano il pensiero a passar facilmente da un oggetto all' altro, e col nome di uno darne un altro ad intendere. Sempre vi ha qualche idea accessoria, che richiama alla immaginazione la principale; e comunemente la richiama con maggior forza, che se la stessa primaria idea si esprimesse.

Non ho però ancor toccata la relazione che è più feconda di tropi, cioè quella di somiglianza. Su questa fondasi ciò che si chiama *Metafora*, di cui ci serviamo ogni volta che in luogo di adoperare il nome di alcun oggetto, usiamo quello di alcun altro che l'assomiglia, e che essendone una specie di pittura, comunemente ne avviva il concetto con più di grazia e di forza. Questa figura è più frequente di tutte le altre insieme unite; e lo stile così della prosa, come del verso, a lei deve la maggior parte della sua grazia ed eleganza. Ella merita perciò una più particolare e più estesa considerazione, e sarà il soggetto della Lezione seguente.

LE-

e presso il Petrarca rinvieni il singolare in luogo del plurale:

Ma se il Latino, e il Greco
Parlan di me dopo la morte, è un vento.

L'Editore.

LEZIONE XV.

Metafora.

Dopo le preliminari osservazioni sopra il parlar figurato in generale, discendo ora a trattar separatamente di quelle figure, che occorrono più di frequente, e che più particolare attenzione richieggono, incominciando dalla Metafora. Questa figura interamente s' appoggia alla somiglianza di un oggetto coll' altro. Quindi molto analoga è alla similitudine o comparazione; anzi pur non è altro che un paragone espresso in forma più breve. Allor ch' io dico d' un gran Ministro " ch' egli " sostiene lo stato a guisa di colonna, che porta " il peso di tutto un edifizio ", io formo una similitudine; ma quando dico " ch'egli è la colon- " na dello stato " essa diventa una metafora. Il paragone tra la colonna, e il Ministro si forma dalla mente, ma non è espresso da alcuna delle parole che dinotano comparazione. Questa perciò è una maniera più viva e più animata di esprimere le somiglianze, che l' immaginazione sa rintracciar negli oggetti. Non v' ha cosa più dilettevole alla fantasia, che l' atto di paragonar insieme le cose, scoprirne le somiglianze, e per via di queste ad altri rappresentarle. La mente in tal modo s'esercita senza stancarsi, e si compiace per la coscienza della propria sagacità. Non dobbiamo pertanto maravigliarci, se ogni linguaggio troviamo di metafore sì colorito. Queste s insinuano da sé medesime anche nelle familiari conversazioni, e non

e non cercate presentansi da sè medesime al pensiero. Le stesse parole, che a caso io ho adoperato nel descriverle, sono una pruova di quanto io dico: " colorito, s' insinuano, presentansi " sono tutte espressioni metaforiche tolte da qualche somiglianza, che l' immaginazione forma tra gli oggetti sensibili, e le interne operazioni dell' animo; e nondimeno i termini sono egualmente chiari, e forse più espressivi, che se usate si fosser parole, le quali prendere si dovessero nel senso stretto e letterale (a).

Quantunque ogni metafora importi un paragone, e per questo riguardo sia una figura di pensiero; nondimeno perchè le parole nella metafora non sono prese letteralmente, ma dal senso proprio si trasportano ad un senso figurato, perciò comunemente la metafora è annoverata fra i tropi, o le figure di parole. Purchè però ben intendasi la sua natura, poco importa in qual classe riponga-

(a) La metafora, secondo quello che ne dicono i retori, può aver luogo in quattro maniere. Primo; qualora il traslato sia di cosa animata ad un'altra pure animata. Quindi il Dante:

Bruto con Cassio nell' Inferno latra;

Ed il Petrarca:

Volo con l' ali de' pensieri al Cielo.

Secondo; qualora si approprj il nome di cosa inanimata ad altra egualmente inanimata, come cantò il Petrarca:

Tornan d' argento i ruscelletti e i fiumi.

Terzo; se una voce propria di cosa inanimata la si usi per accennarne altra animata; perciò leggiamo:

E due folgori seco di battaglia
Il maggior e il minor Scipio Africano.

Petrarca.

Quarto; se viceversa si trasporti ad una cosa inanimata ciò che a cosa animata conviene, come fece il citato poeta:

Ridon or per le piaggie erbette e fiori.

L' Editore.

gasi. Io l'ho ristretta all'espressione di somiglianza fra due oggetti; ma non voglio lasciar di avvertire, che spesse volte la parola *Metafora* si adopera in un senso più esteso, cioè per l'applicazione di un termine ad un senso figurato, sia poi la figura riposta in una somiglianza, o in qualche altra relazione che due oggetti abbian fra loro. Per esempio quando il crine canuto si usa in luogo della vecchiezza, alcuni chiameran questa una metafora, sebbene propriamente sia quella che dicesi da' retori metonimia, cioè l'effetto invece della causa. Aristotele nella sua Poetica prende la metafora in questo modo più esteso per ogni senso figurato imposto ad una parola, qual è il tutto per la parte, la parte pel tutto, il genere per la specie, la specie pel genere. Ma sarebbe ingiusta cosa il tacci re d'inesattezza a tal riguardo questo sottile scrittore; imperocchè le minute suddivisioni, e i varj nomi de' tropi ignoti erano a' giorni suoi, e inventati furono da' retori posteriori. Presentemente però, essendo queste divisioni già stabilite, sarebbe mancanza d'accuratezza di chiamar promiscuamente metafora ogni uso figurato de' termini.

Di tutte le figure del discorso niuna più accostasi alla pittura, che la metafora. Il suo particolare effetto è di dar luce e forza alla descrizione, di rendere in qualche modo le idee intellettuali visibili all'occhio, col somministrar loro colore, sostanza, e sensibili qualità. A produrre però quest'effetto di molta delicatezza è mestieri, poichè ogni piccola negligenza può introdurre confusione invece di favorir la chiarezza. Alcune regole pertanto io verrò annoverando per l'opportuno uso delle metafore, le quali in molta parte potranno anche servire per le altre specie de' tropi.

La 1. si è, che le metafore sieno adattate alla

na-

natura del soggetto di cui si tratta, che rispetto ad esso non sieno nè in troppo numero, nè troppo vive, nè troppo sublimi; non dovendosi mai per mezzo di quelle forzar il soggetto ad un maggior grado di elevazione che non gli conviene, come non si deve pure dall'altro canto permettere, ch'esso decada dalla sua dignità. Questa regola appartiene a tutto il parlar figurato, e dee sempre aversi di mira. Si permettono in poesia alcune metafore, che sarebbe assurdo e fuori del naturale l'adoprar nella prosa (1); alcune saranno ben collocate in un panegirico, le quali mal si userebbero in una storia, o in un componimento filosofico. Dobbiam ricordarci che le figure sono l'abbigliamento de' nostri pensieri. Laonde siccome debb'esservi una certa convenienza tra l'abbigliamento e il carattere della persona che il porta, nè a questa convenienza si può mancar senza biasimo; lo stesso nè più nè meno è rispetto l'adattamento delle figure a' pensieri. L'eccessivo o inopportuno uso di quelle dà al componimento un'aria di gonfiezza, che invece di sollevarlo, ne scema la dignità. Imperocchè siccome nella vita comune il vero decoro si fonda sopra il carattere, non sopra l'esteriore comparsa; per simil modo la dignità delle composizioni procede dai sentimenti e dai pensieri, non dagli estrinseci ornamenti. Le figure pertanto, e spezialmente le metafore, non debbono mai gettarsi con troppa profusione, nè deb-

(1) Nel seicento e prosa e verso tutto era pien di metafore. Quest'è che ha reso sì memorabile in Italia il cattivo gusto di quel secolo. Ma al medesimo gusto sembra che a gran passi anche presentemente si corra da quelli, che abbandonata ogni semplicità e naturalezza, tutto aman vestire, e fin anche le cose più triviali, di abbaglianti colori, e d'entusiasmo poetico. *Il Traduttore*.

debbono mai esser tali, che discordino dal carattere del soggetto. Niente è più fuori del naturale, che l'usare in una stretta argomentazione lo stesso linguaggio figurato, che adoprerebbesi in una descrizione. Quando uno ragiona, noi bramiamo soltanto la chiarezza e la forza; quando divide o riferisce, vogliamo naturalezza e semplicità; quando descrive, allor chiediamo l'abbellimento. Uno de' più importanti segreti del comporre è appunto il sapere esser semplice. Questo dà sempre risalto agli ornamenti posti nel proprio luogo, come la retta distribuzione dell'ombre dà forza alla luce e ai colori. *Is enim est eloquens*, dice Cicerone, *qui & humilia subtiliter, & magna graviter, & mediocria temperate potest dicere. = Nam qui nihil potest tranquille, nihil leniter, nihil definite, distincte dicere, is cum non præparatis auribus inflammare rem cæpit, furere apud sanos, & quasi inter sobrios bacchari temulentus videtur.* (1) Questo avvertimento dee tenersi ben fisso, massime da' principianti, i quali di leggieri trasportare si lasciano ad un'incauta ammirazione di tutto ciò che è florido e brillante, sia o no collocato nel luogo conveniente.

La 2. regola è intorno alla scelta degli oggetti, da cui le metafore, e le altre figure hannosi a ricavare. Il campo del parlar figurato è vastissimo. Tutta la natura, per usar lo stile delle figure, ci apre i suoi tesori, e ci consente di prender da tutti gli oggetti sensibili quanto può illustrare le mo-

(1) „ Quegli è eloquente, che sa le cose umili esporre in maniera piana, e con gravità le grandi, e temperatamente le mediocri.... Chi nulla sa dire con tranquillità e piacevolezza, o definitamente, e distintamente, allorchè ad orecchi non preparati egli prende ad infiammare il discorso, sembra tra' sani un frenetico, o tra' sobrj un ubbriaco".

morali o intellettuali idee. Non solo i vaghi e splendidi oggetti, ma anche il grave e il terribile, e fino il tetro e l'orrendo può in diverse occasioni opportunamente introdursi nelle figure. Ma dobbiam sempre schivare di usare allusioni, che eccitin nella mente idee disaggradevoli, o basse, o volgari, o laide. (*a*) Anche quando le metafore si scelgono per avvilire o degradare un oggetto, l'autore dee sempre cercare di non mover nausea nelle sue allusioni. Cicerone biasima un oratore del suo tempo per avere denominato *stercus curiae* un suo nemico. *Quamvis sit simile*, dice egli, *tamen est deformis cogitatio similitudinis* (1). In un soggetto poi dignitoso egli è errore imperdonabile l'introdurre metafore basse o volgari.

In 3. luogo è da aversi particolar cura, che la somiglianza, la quale è il fondamento della metafora, sia chiara e presente, non lontana e difficile a scoprirsi (*b*). La trasgressione di questa regola forma le metafore dure e forzate, le quali sempre dispiacciono, perchè confondono il leggitore, e in luogo di rischiarare il pensiero lo rendono dubbio e intralciato. Prendono allor le metafore la sembianza d'enimmi, e sono il rovescio della regola di Cicerone: *Verecunda debet esse translatio, ut deducta esse in alienum locum, non irruisse, atque ut voluntarie, non vi venisse videatur* (2). De Orat. lib.

(*a*) Quindi non saprà piacere quel passo di Orazio: „ *Jupiter hibernas cana nive conspuit alpes*. L'Editore.

(1) „ Benchè v'abbia della somiglianza, il pensiero di „ tal somiglianza è troppo sconcio ".

(*b*) Come se uno dicesse *Syrtim patrimonii*, *Charybdim bonorum*! o con certo rifiuto d'Apollo

Scorse tutto il Zodiaco degli onori. L'Editore.

(2) „ Verecondo esser deve il traslato, sicchè non sem„ bri d'aver invaso con violenza il luogo altrui, ma es„ servi stato guidato, e d'esservi pur venuto volonta„ riamente, non già per forza ".

lib. III. cap. 53. Ben si debbon fuggire nelle metafore le somiglianze troppo comuni; perciocchè la novità per sè stessa è una bellezza. Ma quando si traggono troppo di lontano, e son troppo fuori del pensare ordinario, oltre all'oscurità hanno pur lo svantaggio di comparire troppo studiate e ricercate; e così la metafora, come ogn' altro ornamento perde la sua grazia, quando non è facile e naturale. Un meschino raddolcimento è quel che usano alcuni nelle metafore troppo aspre, palliandole col *quasi*, o il *per così dire*. Questa non è che una intempestiva parentesi, e le metafore che han mestieri di simile apologia, è meglio per ordinario che si tralascino. Difettose per la loro oscurità sono pur quasi sempre le metafore che si traggono dalle scienze, spezialmente dalle cose che appartengono a certe particolari facoltà.

In 4. luogo dee osservarsi nella condotta delle metafore di non accoppiar mai insieme il semplice col metaforico, nè mai costruire il periodo in maniera, che parte abbia ad intendersi metaforicamente, e parte letteralmente, il che sempre genera una spiacevole confusione. Pope nella traduzione dell'Odissea fa dire à Penelope, mentre si lagna dell'improvvisa partenza di Telemaco: „ Perduto ho lo sposo già da gran tempo, scudo „ della sua patria, onor de' Greci; ed or le tempeste hanno portato seco l'altra colonna dello „ stato, senza che abbia preso da me congedo, „ o chiesto il mio consentimento". Qui il figlio è figurato prima come una colonna, e poi torna ad essere una persona, giacchè soltanto ad una persona appartiene il prender congedo, e chieder l'assenso. Questa mescolanza contro natura rende l'immagine indistinta, e fa ondeggiare il pensiero fra il senso figurato e il letterale (1). La regola, che

(1) Omero con maggiore semplicità e naturalezza dice in questo luogo:

H πρὶν

che Orazio applica ai caratteri, dee osservarsi da ogni scrittore anche riguardo alle figure:

> . . . . . *Servetur ad imum*
> *Qualis ab incepto processerit, & sibi constet.* (1)
> De Arte Poet.

Ma se è difettoso l'unire per questo modo il semplice col metaforico, lo è in 5. luogo assai più l'unire due metafore diverse in un medesimo oggetto. *Id in primis est custodiendum*, dice Quintiliano, *ut quo genere cœperis translationis, hoc finias. Multi autem cum initium a tempestate sumserunt, incendio aut ruina finiunt, quæ est inconsequentia rerum fœdissima* (2). Da questo difetto non hanno sempre saputo guardarsi bastantemente nemmeno i più rinomati scrittori.

> *Ah! quanta laboras in Charybdi,*
> *Digne puer meliore flamma,* (3)

dice

> Η πριν μεν ποσιν εσθλον απωλεσα θυμολεοντα,
> Παντοιης αρετῃσι κεκασμενον, εν Δαναοισι
> Εσθλον, τυ κλεος ευρυ καθ' Ἑλλαδα και μεσον Αργος.
> Νυν δ'αυ παιδ' αγαπητον ανηρεψαντο θυελλαι
> Ακλεα εκ μεγαρων, ὐδ' ὁρμηθεντος ακυσα.
> ,, Il caro sposo in pria, cuor di lione,
> ,, Colmo d'ogni virtù, primo fra' Greci,
> ,, Di cui la gloria empie la Grecia tutta,
> ,, Lassa! ho perduto. Or senza onore e fama
> ,, L'amato figlio m'han le rie procelle
> ,, Fuor di casa strappato, ed io non seppi,
> ,, Io non intesi il suo partir.
> *Odissea* lib. IV. *Il Traduttore.*

(1) ,, Qual cominciò, tal serbisi all'estremo,
,, E a sè concordi.

(2) ,, Dee badarsi principalmente, che con quel genere ,, di traslato si termini, con cui si è cominciato. Mol- ,, ti all'incontro cominciano da una tempesta, e fini- ,, scono con una rovina, o un incendio, che è sconcis- ,, sima inconseguenza.

(3) ,, In qual fiera Cariddi, ahimè! t'avvolgi,
,, O di fiamma miglior degno garzone.

dice Orazio in una delle sue odi, mescolando il vortice di Cariddi colla fiamma per esprimere un giovane sciagurato nell'oggetto della sua passione; ed altrove:

Urit enim fulgore suo qui prægravat artes
Infra se positas, (1)

confondendo l'abbruciare coll'aggravare. Per esaminar la proprietà delle metafore, quando dubitiamo, se sieno o no di genere misto, una buona regola è stata suggerita, la qual si è di provarci a formarne una pittura, e considerare in qual modo le parti s'accorderebbono, e qual figura farebbe il tutto, se col pennello si colorisse. Per questo modo si scorgerebbe, se mescolate vi sieno delle circostanze incoerenti, e se ne risulti un'immagine mostruosa, oppure se l'oggetto sia tutto presentato in un punto di veduta naturale e concorde.

Come non si debbono mescolar le metafore, così in 6. luogo non si han nemmeno a incrocicchiare sopra il soggetto medesimo l'una coll'altra. Imperocchè sebben sieno fra lor distinte, pur quando s'addossano l'una all'altra, producono una confusione quasi del medesimo genere, come le metafore miste. Di ciò potrà giudicarsi dal seguente passo d'Orazio (Lib. II. Od. I.)

Motum ex Metello consule civicum,
Belliqne causas, & vitia, & modos,
Ludumque fortunæ, gravesque
Principum inimicitias, & arma
Nondum expiatis uncta cruoribus,
Periculosæ plenum opus aleæ

Tra-

(1) „ Brucia col suo fulgor chi l'arti aggrava
„ Sotto a lui poste.

Tractas, & incedis per ignes
Suppositos cineri doloso. (1)

Quantunque assai poetico sia questo tratto, nondimeno è aspro ed oscuro non per altra cagione, che per le tre distinte metafore insieme intrecciate affin d'esprimere la difficoltà, che doveva aver Pollione nello scriver la storia della guerra civile. Ei dice prima: *Tractas arma uncta cruoribus nondum expiatis*; poscia *Opus plenum periculosæ aleæ*; finalmente *Incedis per ignes suppositos cineri doloso*. La mente dura fatica a passare con rapida successione per tante diverse rappresentanze di un medesimo oggetto.

La 7. ed ultima regola, ch'io aggiugnerò rispetto alle metafore, si è che non debbonsi continuar troppo a lungo. Se di soverchio ci andiam trattenendo sulla somiglianza, ch'è il fondamento di questa figura, se ne andiam rintracciando tutte le minute circostanze, noi formiamo un'allegoria invece d'una metafora, stanchiamo il leggitore, che presto s'annoja di questo giuoco di fantasia, e rendiamo oscu-

(1) „ O Pollion, tu dei tumulti civici,
„ Che del Consol Metello ai giorni sorsero,
„ Tu delle guerre orrende
„ Sveli le prime origini,
„ E le cagioni, e i vizj e le vicende.
„ Tu l'armi, che d'un sangue empie si tinsero
„ Non espiato ancora, e l'amicizie
„ Dei principi fatali
„ Narri, e i giochi terribili
„ Dell'istabil Fortuna co' mortali.
„ Signor, dura a trattar prendi e difficile
„ Opra, che tutta di perigli è gravida,
„ E vai, con piede incerto
„ Errando, un foco a premere
„ Da ingannatrici ceneri coperto.
Traduzione dell' Abate Venini.

oscuro il discorso. Questo chiamasi strascinar le metafore. Un tal difetto s'incontra spesso nell' opere del Dr. Young. Nel linguaggio figurato egli ha certamente grandissimo merito; niun antico o moderno scrittore è stato d'immaginazione più forte, o più feconda di ogni genere di figure; le sue metafore son pur sovente non solo nuove, ma belle e naturali. Siccome però l'immaginazione sua era più ricca e vivace, che dilicata e corretta; così spesse volte le allenta troppo le briglie. Indi è che nelle sue Notti domina una certa oscurità, e durezza di stile; le metafore frequentemente son troppo ardite, e troppo a lungo continuate; il leggitore è abbagliato piuttosto che illuminato, e dura fatica a tenergli dietro. Valga d' esempio il seguente tratto. Parlando dell' uomo avanzato in età, egli dice, che „ pensieroso pas„ seggiar dee sul tacito lido di questo vasto ocea„ no, cui presto dee solcare, che dee porre le „ buone opere a bordo, e aspettare il vento, che „ rapidamente lo porti negl' incogniti mondi". Qui il primo tratto è bellissimo: " passeggiar „ pensieroso" ec.; ma quando ei continua la metafora del mettere le buone opere a bordo, e dell' aspettare il vento, ella divien caricata, e decade dalla sua dignità. (a)

Do-

(a) V'hanno dell'altre metafore che meritano d'essere proscritte al pari delle indicate dall' Autore. Tali sono certo le trasmodate e le ampollose. Quindi fa da ridere quel nostro poeta, che per lodare un gran guerriero, non arrossì di scrivere:

A' bronzi tuoi serve di palla il mondo;

dal quale non va disgiunto l'altro vate non men gigantesco:

Sudate o fuochi a liquefar metalli.

Tali tutte quelle che spirano improprietà e sproporzione; come colui che cantò del sole:

Che colla scure taglia il collo all' ombre.

Tali pur quelle che riescono oscure e ripugnanti: di questa

Dopo avere della metafora, e delle regole, con cui dee maneggiarsi, trattato con quella estensione che richiedea una parte così rilevante della dottrina dello stile, poche parole aggiugnerò intorno all'Allegoria. Questa può riguardarsi come una continuata metafora, essendo la rappresentazione di qualche cosa posta invece di un'altra che la somigli. Un eccellente esempio n'abbiamo nel Salmo 79, dove il popolo d'Israele è rappresentato sotto l'immagine d'una vigna, e l'allegoria è sostenuta per lungo tratto con molta bellezza. „ Dall'Egitto hai trasportata la vigna, hai discacciato i „ gentili, e l'hai piantata. Scorta tu fosti al suo „ viaggio, hai piantate le sue radici, ed essa ha „ empiuto la terra. L'ombra di quella ha coperto „ i monti, e gli arbusti di essa i cedri di Dio. Ha „ steso i suoi tralci infino al mare, e le sue pro- „ pagini insino al fiume. Perchè hai tu distrutto „ il suo riparo, e la vindemmiano tutti quelli che „ passano per la via? Il cignal della selva l'ha „ sterminata, le fiere del campo l'han fatta lor „ pasto. Deh rivolgiti, o Dio delle virtù, piega „ dal cielo uno sguardo, mira, e visita questa vi- „ gna". Non vi ha qui circostanza (eccetto forse la frase a principio „ hai discacciato i gentili") che non convenga strettamente ad una vigna, mentre al medesimo tempo tutto quadra felicemente allo

sta tempra è certamente la chiusa di un sonetto, che al dire del Muratori *una volta parve a moltissimi maravigliosa e sovrumana*. Si parla della Maddalena, quando lavò colle lagrime, ed asciugò coi capelli i piedi al Salvatore:

Se il crine è un Tago, e son due soli i lumi,
Non vide mai maggior prodigio il Cielo,
Bagnar co' Soli, e rasciugar co' fiumi.

Finalmente sono da evitarsi le metafore fredde ed insulse, quale per esempio sarebbe quella di un poeta, che chiamò la bellezza

La calamita degli umani cuori. L'Editore.

allo stato de' Giudei rappresentati per questa figura (1). Il primo e principal requisito nella condotta di una allegoria si è appunto, che il senso figurato ed il letterale non sieno incongruamente fra lor mescolati. Per cagion d'esempio, se il Salmista, invece di descriver la vigna come devastata da' cignali e dalle fiere del campo, avesse detto che è stata malmenata da' gentili, o distrutta da' nemici (che è il senso letterale), ciò avrebbe guastata l'allegoria, e prodotta la stessa confusione, ch'io ho accennato negli esempj delle metafore, ove i due sensi figurato e letterale trovansi misti e intrecciati fra loro. E certamente le regole di sopra esposte per le metafore possono applicarsi anche alle allegorie per l'affinità che hanno scambievolmente. La sola differenza importante, oltre alla brevità dell'una e alla lunghezza dell' altra, si è che la metafora si spiega sempre da sè medesima per le parole, cui è unita, prese nel sen-

(1) Fra i poeti latini un ottimo esempio dell'allegoria abbiamo nell' Ode XIV del libro I d'Orazio: *O navis referent in mare te novi fluctus* ec., dove ei rappresenta Bruto, e il partito suo sotto l'immagine di una nave. *Il Traduttore.* (a)

(a) Oltre l'allegoria dell'oda indicata può servire di luminosissimo esempio quella dell'oratore di Arpino nella sua arringa contro Pisone. *Neque tam fui timidus, ut qui in maximis turbinibus ac fluctibus Reipublicae navem gubernassem, salvamque in portu collocassem frontis tuae nubeculam, tum collegae tui contaminatum spiritum pertimescerem. Alios ego vidi ventos, alias perspexi animo procellas, aliis impendentibus tempestatibus non cessi; sed bis unum me pro omnium salute obtuli.* Nè riesce meno felice il P[illegible] là dove, sotto il simbolo di una nave, narra le sue sventure.

Passa la nave mia colma d'oblìo
Per aspro mare a mezza notte il verno
Infra Scilla, e Cariddi, ed al governo
Siede il signore, anzi 'l nemico mio. ec. L'Editore.

senso proprio e naturale; così quand'io dico „ A-
„ chille fu un lione, un abil Ministro è la co-
„ lonna dello stato ", il lione e la colonna sono
abbastanza interpretati dalla menzione d'Achille e
del Ministro, che è lor congiunta; laddove un'
allegoria dev'essere più staccata dal senso lettera-
le, e l'interpretazione non deve indicarsi, ma la-
sciarsi alla riflessione di ciascuno.

Le allegorie erano ne'tempi antichi l'usato me-
todo per dare le istruzioni; imperocchè quelle che
noi chiamiamo favole o parabole, altro non erano,
se non se allegorie, dove per mezzo di parole o
di azioni attribuite alle bestie, o alle cose inani-
mate figuravansi le operazioni degli uomini; e
quella ch'è detta loro moralità, era il senso let-
terale dell'allegoria. L'enimma o indovinello è
anch'esso una specie d'allegoria, dove una cosa
è rappresentata o figurata invece di un'altra; ma
a bello studio attorniata di molte circostanze per
renderla oscura. Quando un enimma non si può
intendere, la sua troppa oscurità è un difetto del-
l'allegoria. Il senso dee sempre trasparir facilmen-
te attraverso la figura adoprata per adombrarlo.
Ma l'acconcia mescolanza di luce e d'ombre in
queste composizioni, l'esatta applicazione di tutte
le circostanze figurate al senso letterale, sicchè
l'intelligenza non sia nè troppo nuda ed aperta,
nè troppo involta e offuscata, è stata sempre co-
sa dilicatissima; e poche specie di componimenti
vi sono, in cui sia più difficile che nelle allego-
rie, lo scrivere in modo da conciliare e appagare l'
attenzione.

LEZIONE XVI.

Iperbole = Personificazione = Apostrofe.

L' Iperbole, o esagerazione, di cui passo ora a trattare, consiste nel magnificare un oggetto oltre a' suoi limiti naturali. Può ella considerarsi or come tropo, ed ora come figura di pensiero, e qui certamente la distinzione fra quelle due classi incomincia ad essere oscura; ma non vale il pregio di ricorrere a metafisiche sottilità per chiarirla. O chiamisi tropo o figura, è manifesto ch' ella è una maniera di parlare, che ha qualche fondamento nella natura medesima. Imperocchè in tutte le lingue, anche nel conversare comune, le espressioni iperboliche occorrono frequentemente, per esempio „ veloce al par del vento, bianco come „ la neve "; nè altro fuorchè stranissime iperboli son pure per la più parte i complimenti, che usiam vicendevolmente. Ogni volta che ci si offre una cosa notabilmente buona o grande nel suo genere, noi siamo tosto portati ad aggiugnervi qualche epiteto esagerante per farla apparir più grande o migliore. L' immaginazione si compiace sempre di magnificare il suo oggetto, e portarlo all' eccesso. Più o meno di questo genio iperbolico dee regnare in una lingua, secondo che maggiore o minore è la vivacità dell' immaginazione nel popolo che la parla. Quindi la gioventù piega sempre di molto all' esagerazione: quindi il linguaggio degli Orientali era più iperbolico che quello degli Europei, che son più flemmatici, o se si vuole, d' immaginazion più corretta: quindi negli

scrittori de' primi tempi, e ne' rozzi periodi dello società questa figura dovette abbondar maggiormente; laddove e una più lunga esperienza, e una maggiore coltura scema il fuoco della fantasia, e corregge l'espressione.

Le maniere esagerate, a cui il nostro orecchio è accostumato nel comun conversare, appena riguardansi come iperboli, perciocchè tosto se ne fa da noi la riduzione, e si prendono nel loro giusto valore. Ma quando nella forma di un'iperbolica espressione v'ha qualche cosa d'insolito che ne ferisce, diviene allora una figura, che attrae la nostra attenzione. Convien però osservare, che se l'immaginazione del leggitore non è in tale stato che lo disponga a innalzarsi, e tener dietro all'espressione iperbolica, questa lo urta sempre e l'offende. Imperocchè una specie di violenza spiacevole ei sente farsi, quando si vuole ch'egli sollevi e metta in azione la sua fantasia, mentre non sentesi veruna propensione a far tale sforzo. Quindi l'iperbole è una figura di difficil maneggio, e non si dee usare nè troppo frequentemente, nè troppo a lungo. In certe occasioni indubitatamente conviene, essendo, come s'è innanzi osservato, lo stil naturale di una viva e fervida immaginazione; ma quando le iperboli son fuor di luogo, o troppo frequenti, rendono il componimento freddo e senza effetto. Sono i meschini ripieghi di un autore di debole immaginazione, il quale o descrive oggetti che mancano di natural dignità, o la cui dignità ei non sa sostenere col descriverli semplicemente e nelle lor giuste proporzioni, ond'è costretto a valersi d'espressioni gonfie ed esagerate.

Le iperboli sono di due specie: altre s'adoprano nelle descrizioni, altre son suggerite dal calor della passione. Le migliori son quelle, che nascono dalla passione; perciocchè se l'immaginazione ten-

de a magnificare i suoi oggetti oltre alla naturale misura, la passione ha questa tendenza in un grado assai maggiore; e perciò non solamente serve di scusa alle più ardite figure, ma spesso ancora le rende giuste e naturali. Tutte le passioni, senza niuna eccettuarne, l'amore, il terrore, la maraviglia, lo sdegno, il dolore, pongono l'animo in tumulto, aggravano i loro oggetti, e quindi adoprano uno stile iperbolico. Perciò nel Milton i seguenti sensi di Satano, comunque fortemente espressi, nulla contengono che non sia proprio e naturale, esibendo la pittura di uno spirito agitato dalla rabbia e dalla disperazione:

„ . . . . . . Me misero!
„ Dove fuggir poss'io da un disperato
„ Immenso affanno, e da infinito sdegno?
„ Dovunque io fugga è inferno, anzi io pur sono
„ L'inferno istesso, e nel più cupo fondo
„ Altro fondo più cupo si spalanca
„ Di divorarmi minacciante, e a cui
„ Se l'inferno comparasi ch'io soffro,
„ Un ciel parrà.

Trad. del *Rolli* Lib. IV.

Nelle semplici descrizioni, benchè le iperboli non ne sieno escluse, tuttavia usar si debbono con maggior cautela, e richieggono maggior preparazione, perchè la mente possa aggradirle. O l'oggetto descritto dee bb' essere di tal natura, che per sè stesso fortemente percuota la fantasia, e la disponga a correre oltre gli usati confini, presentando qualche cosa di vasto, di sorprendente, di nuovo; o l'arte dello scrittore dee procurare di riscaldar la fantasia gradatamente, e prepararla a pensar altamente dell'oggetto che intende d'esagerare. Quando il poeta descrive un terremoto, o una burrasca, o ci trasporta nel mezzo d'una battaglia,

glia, noi possiamo senza urto soffrire le forti iperboli. Non già così, quando egli descriva semplicemente una persona mesta o addolorata. E chi tollerar mai potrebbe la seguente esagerazione di un Tragico?,, Io la trovai stesa sul pavimento ,, fra la tempesta del più fiero dolore, e versava ,, lagrime in copia sì strabocchevole, che se il ,, mondo fosse ito a fuoco, l'avrebbono potuto ,, estinguere ". Lee. Tutto questo non è che mera ampollosità. Le forti iperboli potran permettersi in bocca della persona medesima, che tormentata si sente dalle angosce del dolore, ma un' egual libertà non può già concedersi allo spettatore che le descrive; perocchè quella si suppone esprimere i sentimenti della passione, laddove questi parla soltanto il linguaggio della narrazione, che secondo i dettami della natura è sempre di un tono più basso: distinzione, che sebben ovvia, pur da molti scrittori non è osservata (a).

Fin dove recar si possa con sicurezza un' iperbole convenevolmente introdotta, qual sia la vera misura, e quali i giusti confini di questa figura, non può, per quanto io sappia, con precisa regola accertarsi. Il buon senso, e un sano gusto determinare debbono il punto, oltre il quale si corre alla stravaganza. Lucano è tacciato a ragione di eccesso nelle sue iperboli. Fra gli omaggi, che i romani poeti tributavano a' loro Imperadori, venuto era di moda il domandar loro qual parte di cielo avrebbono scelta per loro soggiorno, dap-

(a) Cicerone, ammirabile nel maneggiare l'iperbole, ne ha una, che veramente può servir di modello, nella seconda orazione contro Marcantonio. E in altro genere è pure originale quella dell'Ariosto nel canto 23, dove descrive gli effetti della pazzia di Orlando. Siamo nella dispiacenza di ometterle per provedere alla dovuta brevità. *L' Editore.*

dappoichè fossero annoverati fra' Numi. Virgilio ancora fu con Augusto di questa adulazione bastantemente liberale:

..... Ipse tibi jam brachia contrahit ingens
Scorpius, & cæli justa plus parte relinquit. (1)
Georg. I.

Ma a Lucano questo medesimo parve essere troppo scarso: ei volle avanzare tutti i suoi predecessori in un simile complimento ch'ei fece a Nerone, seriamente pregandolo di non si scegliere un luogo troppo vicino a' poli; ma di occupare il giusto mezzo del cielo, per timore che troppo avvicinandosi all'una o all'altra estremità, col suo peso non facesse traboccar l'universo:

Sed neque in arctoo sedem tibi legeris orbe,
Nec polus adversi calidus qua mergitur austri;
Ætheris immensi partem si presseris unam,
Sentiet axis onus. Librati pondera cæli
Orbe tene medio. (2)
Phars. I. 53.

Questi sono di que' pensieri, che i Francesi chiamano *outrés*, portati all'eccesso, e procedono sempre da un falso e mal regolato calore di fantasia. Gli

(1) „ .... E ben ritira
„ Già lo stesso Scorpion le lunghe branche,
„ E del suo campo immenso a te fa parte.

(2) „ .... Ma non già ti piaccia
„ Sotto la zona Artoa sceglier la sede,
„ O dove il polo austral nel mar s' attuffa.
„ Se dell' immenso ciel premi una parte,
„ Sentirà l'asse il peso. Il soglio innalza
„ Sotto al dolce Equator".
Traduzione dell' Abate Cassola.

Gli scrittori spagnuoli e affricani molto v'inclinano, come quell'epitaffio di uno Spagnuolo a Carlo V:

Pro tumulo ponas orbem, pro tegmine cælum,
Sidera pro facibus, pro lacrymis maria. (1)

Alcune volte siffatti pensieri abbagliano e sorprendono pel loro ardimento; ma dove la ragione e il buon senso così manifestamente son violati, mai non vi può essere vera bellezza. In questo difetto spesso cadono gli scrittori epigrammatici, appoggiando tutto il merito de' loro epigrammi a qualche stravagante tratto iperbolico, come è il seguente del Dottor Pitcairn sopra i Paesi bassi tolti all' inondazione dell' Oceano:

Tellurem fecere Dii, sua littora Belgæ;
Immensæque molis opus utrumque fuit.
Dii vacuo sparsas glomerarunt æthere terras;
Nil ibi, quod operi possit obesse, fuit.
At Belgis maria, & cæli, naturaque rerum
Obstitit; obstantes hi domuere Deos. (2)

Ciò basti dell'Iperbole. Ora procederemo a quelle figure di pensiero, ove le parole son prese nel senso loro proprio e letterale.

Fra queste il primo luogo senza controversia è dovuto alla Personificazione, ossia a quella figura,

per

(1) „ Poni per tomba il mondo, il ciel per tetto,
„ E per lagrime il mar, gli astri per faci.

(2) „ Fecer la terra i Dii, lor terre i Belgi,
„ E fu d'immensa mole un'opra e l'altra.
„ Nel vuoto etere i Dii le terre uniro,
„ Nè quivi era chi all' opra ostar potesse.
„ Ai Belgi il cielo, il mare, e la natura
„ Ostò; gli opposti Numi essi domaro.

per la quale noi attribuiamo vita ed azione agli oggetti inanimati. Il suo nome tecnico è *prosopopeia*, ma siccome personificazione ha il medesimo significato, ed è più confacente alla nostra lingua, così sarà meglio adoperar questo termine. (*a*)

La personificazione è una figura di moltissimo uso, ed è pienamente fondata nella umana natura. A primo aspetto, considerandola astrattamente, può sembrare arditissima, e confinante collo strano e il ridicolo. Imperocchè qual cosa dee parer più lontana dal pensar ragionevole, che il parlare de' sassi, o delle piante, o de' campi, o de' fiumi, come se fossero creature viventi; e loro attribuire e pensieri e sensazioni, ed affetti, ed azioni? Ciò non dovrebbe sembrare che un giuoco puerile, indegno d'ogni persona di senno. Pur la cosa va molto diversamente. Non solo niun ridicolo effetto producesi dalla personificazione, quando è bene adoperata; ma anzi per lo contrario essa trovasi e naturale e piacevole. Nè si richiede pure alcun grado straordinario di passione, perchè diletti. Ogni poesia, ancor più umile e piana, moltissimo ne abbonda; e dalla prosa non solamente non è esclusa, ma anche nel conversar comune si adopera frequentemente. Quando noi diciamo che „ i campi son sitibondi, o che ride la „ terra, che l'ambizione è inquieta, o che un „ male è traditore ", queste espressioni mostrano la facilità, con cui la mente può adattare le proprietà delle cose, che han vita e senso, alle cose inanimate, o alle nozioni astratte.

Egli

(*a*) A questa classe appartiene quanto Cicerone fa dire alla Patria nella prima Catilinaria; il discorso che Despreaux affibbia alla Mollezza; e ciò che la Religione dice a Ladislao Re di Ungheria, nell'orazione di Sebastian Giustiniani, inviato a quel Sovrano dalla Repubblica Veneta, per chiedere soccorso contro il Turco. *L'Editore*.

Egli è pur da notarsi, che l'uomo naturalmente ha una mirabile propensione ad animare tutti gli oggetti. O ciò nasca da un principio assimilante, che tenda a spargere sopra tutte le cose una somiglianza di noi medesimi, o da qualunque altra cagione, il fatto si è, che l'animo ad ogni impressione che l'agiti alcun poco, presta all'oggetto di quella una momentanea idea di vita. Se taluno per un passo inconsiderato si torce un piede, od urta col piede in un sasso, in quel momento di turbamento e di sdegno ei sentirassi disposto a rompere il sasso in pezzi, o a sfogare con ingiuriose parole la sua collera contro di esso, come se avesse da lui ricevuto un oltraggio. Se altri per lungo tempo è stato accostumato ad un cert'ordine di oggetti, che abbian fatto sopra alla sua fantasia una forte impressione, come sarebbe una casa, ove abbia passato molti anni felici, o i campi, e gli alberi, e le montagne, fra cui abbia sovente passeggiato con gran diletto: quando abbia a partirne, spezialmente senza speranza di più rivederli, appena può ritenersi dal provarne la medesima sensazione, come quando abbandona i più cari amici. Questi oggetti sembran dotati di vita, scopo divengono della sua affezione; e nel momento della partenza non sembragli stravagante lo sfogare con essi i suoi sentimenti in parole, e dar loro un formale addio.

Così forte è l'impressione di vita, che a noi fanno gli oggetti della natura, spezialmente i più magnifici e più sorprendenti, ch'io non dubito punto, che questa sia stata una cagione potissima della moltiplicazione delle divinità fra i gentili. Le Driadi e le Najadi, il Genio de' boschi, e il Dio de' fiumi furono nelle prime età del mondo dagli uomini di viva immaginazione agevolmente creati a questo modo. Dopochè spesse volte gli oggetti campestri erano stati dalla lor fantasia ani-

mati, facile si fu il passaggio a loro attribuire qualche reale divinità, qualche invisibil genio e potere che gli abitasse, o in qualche particolar modo loro appartenesse. L'immaginazione altamente compiacevasi di trovar così qualche cosa su cui fermarsi con maggiore stabilità; e quando la credenza è così favorita dall'immaginazione, ogni piccol motivo basta a confermarla.

Da ciò facilmente si scopre per qual motivo la personificazione entri sì spesso in tutti i componimenti, dove l'immaginazione e la passione abbian parte. In moltissime occasioni è anzi questo il proprio e vero linguaggio della passione e dell'immaginazione; e merita perciò di essere esaminato con somma e particolar cura. Tre gradi ha questa figura, che voglion essere ben osservati e distinti, affine di determinarne il proprio uso. Il primo è quando alcuna proprietà delle cose viventi si ascrive agli oggetti inanimati; il secondo allorchè questi oggetti inanimati s'introducono ad operare, come se avessero vita; il terzo quando sono rappresentati in atto di parlare con noi, o di ascoltare i nostri discorsi.

Il 1. ed infimo grado è quello di ascrivere agli oggetti inanimati alcuna qualità delle cose che han vita e senso. Allorchè questo si fa, come avviene assai comunemente, con una o due parole, o per mezzo di un epiteto aggiunto al nome dell'oggetto, per esempio „ rabbiosa tempesta, mal tra„ ditore, crudele disastro ", sì poco innalza lo stile, che qualunque più umil discorso può ammetterlo senza sforzo. Egli è pure un sì oscuro grado di personificazione, che potrebbesi dubitare, se ne meriti il nome, o non sia piuttosto da annoverarsi fra le semplici metafore, che ci sfuggono in maniera non avvertita. Quando sien esse però acconciamente impiegate, qualche volta aggiun-

giungono all'espressione molta bellezza e vivacità, come nel verso di Virgilio:

Aut conjurato descendens Dacus ab Istro,
Georg. II. 474.

dove l'epiteto personale *conjurato*, applicato al fiume Istro, è infinitamente più poetico, che se l'avesse applicato alla persona medesima in questo modo:

Aut conjuratus descendens Dacus ab Istro.

Il 2. grado è quando introduciamo gli oggetti inanimati ad operare nella maniera di quelli che han vita. Qui saliamo un poco più alto, e la personificazione diventa più sensibile. La sua forza però è più o men grande secondo la natura dell'azione che all'oggetto inanimato s'attribuisce, o le particolarità, con cui si descrive. Se questa è continuata con qualche estensione, appartiene soltanto alle orazioni formali, e ai discorsi molto figurati ed enfatici; se è toccata di fuga, può ammettersi anche ne' soggetti di minore elevazione. Cicerone per esempio, parlando dei casi, dove l'uccidere un altro per propria difesa è permesso dalle leggi, usa le seguenti parole: *Aliquando gladius ad occidendum hominem ab ipsis porrigitur legibus* (1). Orat. pro Milone. L'espressione è felice, le leggi sono personificate, come se porgessero di propria mano la spada per mettere un altro a morte. Queste brevi personificazioni possono aver luogo anche ne' trattati morali, e nelle opere di posato e freddo raziocinio; e purchè non sieno nè

(1) „ La spada per uccidere un uomo ci si porge tal„ volta dalle medesime leggi ".

nè stiracchiate nè troppo frequenti, fan nello stile un buonissimo effetto, rendendolo insieme vivo e robusto.

Ma dove queste personificazioni son più familiari, egli è ne la poesia, di cui anzi formano per così dire l'anima e la vita. Da un poeta di fervida immaginazione per noi si aspetta di veder nelle sue descrizioni ogni cosa animata. Quindi Omero, il padre e principe de' poeti, è assai rimarchevole per l'uso di questa figura. La guerra, la pace, i dardi, le lance, le città, i fiumi, tutto insomma ne' suoi versi ha spirito e vita. Niuna personificazione però in alcun autore è più forte, o introdotta in più opportuna occasione, che la seguente di Milton, nell'atto che Eva si fa a gustare il frutto vietato:

„ In così dir la temeraria mano
„ Al frutto stende: oh infelicissim'ora!
„ Il coglie, il mangia. Ne sentìo la Terra
„ L'alta ferita, e dall'interna sede
„ Per entro a tutte l'opre sue Natura
„ Sospirando mostrò segni di duolo.

Trad. del *Rolli*. Lib. IX.

Tutte le circostanze ed età dell'uomo, la povertà, la ricchezza, la gioventù, la vecchiaja, tutte le disposizioni o passioni dell'animo, la melanconia, l'amore, l'afflizione, la gioja, sono atte ad essere in poesia personificate con somma proprietà. Di questo noi troviamo frequenti esempj nell'Allegro e nel Pensieroso di Milton, nell'inno di Parnell alla Contentezza, nelle stagioni di Thompson, e in tutti i buoni poeti; nè è facile il metter limite in poesia alle personificazioni di questo genere.

Uno dei maggiori piaceri, che dalla poesia riceviamo, egli è il trovarci sempre, per così dire, in

in mezzo a'nostri simili, e il vedere che ogni cosa pensa, e sente, ed opera siccome noi. E il principale incanto di questa specie di stil figurato è appunto quello d'introdurci in società con tutta la natura, e interessarci cogli stessi oggetti inanimati, formando un legame fra essi e noi per quella sensibilità che ad essi ascrive. Un chiaro esempio n'abbiamo nel seguente passo di Milton, ove tutta la natura introducesi a festeggiare le nozze di Adamo, ed Eva.

„ . . . . Vergognosetta e tinta
„ Del bel color della rosata aurora
„ Al nuzial boschetto io la guidai.
„ Il cielo tutto, e ogni propizia stella
„ Sparse in quell'ora i più soavi influssi;
„ Il piano, e il colle, i lieti augelli, e l'aure
„ Dieron segni di gioja, e dentro ai boschi
„ La propagar con dolce mormorìo,
„ Di balsamici odor l'aere empiendo.

Parad. perd. Lib. VIII.

Il 3. e più alto grado di personificazione è quando gli oggetti inanimati sono introdotti non solamente a sentire ed operare, ma eziandio a parlare, o ad ascoltare i discorsi che lor s'indirizzano. Questo, benchè in molte occasioni non sia fuori del naturale, tuttavia è più difficile a ben eseguirsi, che tutti gli altri generi di personificazione. Imperocchè è certamente la più ardita di tutte le figure retoriche, e propria soltanto di una forte passione; laonde mai non si deve tentare, se non quando la mente è molto riscaldata e agitata. Una breve personificazione di qualche cosa inanimata, che operi come se avesse vita, può gustarsi dalla mente anche in mezzo ad una posata descrizione, e quando le sue idee seguono il corso loro ordinario. Ma ella deve trovarsi in uno stato

to

to di ben violenta commozione, ed essersi notabilmente dipartita dalla consueta maniera del suo pensare, prima che possa in un oggetto insensibile realizzare la personificazione in maniera, da concepire ch'esso ascolti le nostre parole, e ci risponda. Tutte le forti passioni però tendono a far uso di questa figura; nè solamente l'amore, la collera, l'indegnazione, ma anche quelle che sembrano meno animate, come l'afflizione, il rimorso, e la melanconia. Imperocchè tutte le passioni cercano di sfogarsi, e se trovare non possono altro oggetto, piuttosto che rimanere in silenzio, si sfogano coi boschi, coi monti, colle cose più insensibili; spezialmente se alcuna di queste ha qualche connessione colle cause o cogli oggetti per cui l'anima è agitata. Quindi nella poesia, dove maggior libertà è conceduta al linguaggio delle passioni, è facile il rinvenire di questa figura molti bellissimi esempj. Milton ne somministra uno squisitissimo in quella tenera parlata, che Eva fa al paradiso nel momento che è costretta ad abbandonarlo.

„ Peggior dì morte inaspettato colpo!
„ Dunque degg'io lasciarti, o Paradiso?
„ Lasciar te, suol natio, voi, boschi ed ombre,
„ Degna stanza di numi, ov'io sperai
„ Di trar quieta, benchè mesta, l'ore
„ Di questa, che riman, vita mortale?
„ Fiori, ch'io non vedrò più in altro suolo,
„ Già mia visita prima in sul mattino,
„ Ultima a sera, che dal nascer primo
„ Amorosa nutrii, cui diedi il nome,
„ Chi al sole or v'ergerà? Chi in ordin vario
„ Dividerà vostre famiglie, o il dolce
„ Guiderà ad irrigarvi ambrosio fonte?

Parad. perd. Lib. XI.

Que-

Questo è tutt'insieme il linguaggio della natura e della passion femminile. Egli è pure da osservarsi, che tutte le passioni lamentevoli sono particolarmente propense a far uso di questa figura. Le doglianze, che Filottete, presso Sofocle, confida alle rupi, e alle caverne di Lenno nell'eccesso del suo rammarico, ne sono un illustre esempio. E frequenti esempj abbiam pure non solamente nella poesia, ma ancor nella storia, di persone che vicine a soffrir la morte prendono un passionato congedo dal sole, dalla luna, dalle stelle, o dagli oggetti che li circondano.

Due grandi regole vi sono per l'opportuno maneggio di questa specie di personificazione. La 1. si è di non mai tentarla, se non quando è prodotta da una forte passione, e non mai continuarla quando la passione incomincia a scadere. Ella è uno di que'sublimi ornamenti, che possono trovar luogo soltanto nelle parti più fervide e più spiritose di un componimento; e quivi pure deve impiegarsi con moderazione.

La 2. regola si è di non mai personificare a questo modo un oggetto, se non ha qualche dignità in sè stesso, e non può fare una convenevol comparsa in quell'elevazione, alla quale l'innalziamo. L'osservanza di questa regola è necessaria anche negli altri minori gradi di questa figura; ma molto più quando all'oggetto personificato volgiamo il discorso. Il parlare al corpo esangue di un estinto amico è cosa naturale; ma il parlare alle vesti ch'egli portava, indroduce un'idea bassa e cascante. Così pure il dirigersi alle varie parti del corpo, come se fossero animate, non è conveniente alla dignità della passione. Per questo motivo io condanno il seguente passo di Pope nella sua, per altro bellissima, lettera d'Eloisa ad Abelardo.

„ Caro nome fatal! sempre celato
„ Resta, nè mai passar queste mie labbra
„ Chiuse in sacro silenzio. Ah tu l'ascondi,
„ Mio cor, entro a quell'abito mentito,
„ Ov'è, mista agli Dei, sua cara immago.
„ Mia man, deh non lo scrivere! -- Ma il nome
„ Già scritto appar.-- Vo'il cancellate, o lagrime.

Qui diversi oggetti, e diverse parti del corpo si veggono personificate, e a ciascuna di esse è diretto un particolare discorso: osserviam ora con qual proprietà. La prima cosa è il nome di Abelardo. A questa non si può fare niuna ragionevole obbiezione; perciocchè siccome il nome di una persona sta spesse volte invece della persona medesima, e suggerisce la stessa idea, può sostenere con bastante dignità questa personificazione. In secondo luogo Eloisa parla a sè stessa, e personifica il proprio cuore. E siccome il cuore è una parte principale dell'uman corpo, e si usa spesso invece dell'anima e degli affetti, anche questo può passar senza biasimo. Ma quando dal cuore ella si volge alla mano, e le dice di non iscrivere il nome di lui, questo è forzato e fuori del naturale; una mano personificata è cosa fredda, e non conveniente allo stile di una vera passione, e la figura diventa ancor peggiore, quando in ultimo luogo esorta le sue lagrime a cancellare ciò che ha scritto la mano. In questi ultimi due versi v'ha un'aria di concettoso e d'epigrammatico, che la natural passione non mai suggerisce, e che poco eziandio s'accorda colla tenerezza che spira tutto il rimanente di quell'esimia poesia.

Ne' componimenti prosaici questa figura vuol essere adoperata con molto maggior riserbo. Non è in quelli permessa all'immaginazione la medesima libertà, come nella poesia. Contuttociò il rivolgersi alle cose inanimate non è dalla prosa af-

fatto escluso; massimamente nelle specie più elevate dell'oratoria. Un pubblico dicitore può in certi casi opportunamente indirizzare il discorso alla religione, o alla virtù, o alla sua patria, o a qualche città o provincia che abbia per avventura sofferto gravi calamità, o sia stata il teatro di qualche memorabile azione. Ma dobbiam ricordarci, che siccome queste personificazioni sono il più alto sforzo dell'eloquenza, così tentar non si debbono se non da persone d'ingegno più che ordinario. Perciocchè se l'Oratore manca all'oggetto suo di movere per loro mezzo le nostre passioni, egli è sicuro d'esser deriso. Tra le cose fredde la più fredda e insopportabile è quando taluno tenta fuor di proposito o inettamente queste specie di personificazione, massimamente se sono a lungo continuate. Noi veggiamo allor l'oratore affaticarsi e struggersi per esprimere il linguaggio di qualche passione ch'egli non sente, e che molto meno per conseguenza può a noi far sentire. Non solamente restiamo allor freddi, ma intirizziti; e abbiam tutto l'agio di deridere la meschina figura che fa l'oggetto personificato, quando avremmo all'incontro dovuto essere per lui trasportati da un impeto d'entusiasmo. Alcuni scrittori francesi, particolarmente Bossuet e Flechier, ne' loro sermoni e nelle loro orazioni funebri hanno tentata ed eseguita questa figura con molta dignità; e l'opere loro meritan d'essere consultate per esempj di questo, e di varj altri ornamenti dello stile. La vivacità e il calore del genio francese meglio s'accomoda a questo animato genere d'oratoria, che il più corretto, ma più flemmatico genio inglese, il quale nelle sue prose tenta di rado le più sublimi figure dell'eloquenza (1). Ma ciò basti in-

(1) Nelle *Orazioni funebri di Monsignor Bossuet*, che io considero come capi d'opera della moderna eloquenza, le

intorno alla personificazione o prosopopeja considerata in tutte le sue diverse forme.

L'Apostrofe è una figura così analoga alla precedente, che non sarà mestieri di trattenervici molto a lungo. Essa è un discorso diretto a persona reale, ma assente o estinta, come se fosse presente e ci ascoltasse. Tanta è la sua somiglianza coi discorsi diretti alle cose inanimate, che amendue spesse volte si chiamano apostrofi. La vera apostrofe però è meno ardita delle parlate rivol-

le apostrofi agli oggetti personificati occorrono frequentemente, e sono sostenute con molto spirito. Così, per esempio, nella Orazione funebre di Maria d'Austria Regina di Francia, l'autore apostrofa Algeri presagendo le vittorie, che le armi di Luigi XIV erano per riportare sopra di essa. „ Avant lui la France, presque „ sans vaisseaux, tenait en vain aux deux mers. Main„ tenant on les voit couvertes depuis le lévant jusqu'au „ couchant de nos flottes victorieuses; & la hardiesse „ françaisе porte par-tout la terreur avec le nom de Louis. „ Tu céderas, tu tomberas sous ce vainqueur, Al„ ger, riche des dépouilles de la Chrétienté. Tu disois „ en ton coeur avare: Je tiens la mer sous ma loi, & „ les nations sont ma proie. La légereté de tes vais„ seaux te donnait de la confiance. Mais tu te verras „ attaqué dans tes murailles, comme un oiseau ravis„ sant qu'on irait chercher parmi ses rochers & dans son „ nid, où il partage son butin à ses petits. Tu rends „ déjà tes esclaves. Louis a brisé les fers, dont tu ac„ cablais ses sujets &c. „. In un altro passo della medesima Orazione egli così apostrofa l'Isola de' Fagiani, che è divenuta famosa per essere stata il luogo di quelle conferenze, in cui fu conchiuso il Trattato de' Pirenei tra la Francia e la Spagna, e il maritaggio di questa Principessa col Re di Francia: „ Isle pacifique, où se doi„ vent terminer les différends de deux grands Empires à „ qui tu sers de limites: Isle éternellement mémorable „ par les conférences de deux grands Ministres... Au„ guste journée, où deux fières nations long-tems enne„ mies, & alors réconciliées par Marie-Thérèse, s'avan„ cent sur leurs confins, leurs Rois à leur tête, non „ plus

volte agli oggetti personificati; perciocchè richiede meno sforzo d'immaginazione il suppor presente una persona lontana o estinta, che l'animare gli esseri insensibili, e ragionare con esso loro. Amendue le figure sono soggette alla medesima regola, che dalla passione devon dipendere per essere naturali; conciossiachè amendue sieno il linguaggio delle passioni soltanto e delle forti commozioni. Fra i poeti l'apostrofe è frequente, come in Virgilio:

Pereunt Hypanisque, Dimasque
Confixi a sociis; nec te tua plurima, Pantheu,
Labentem pietas, nec Apollinis infula texit. (1)
Æneid. II.

Quin-

„ plus pour se combattre, mais pour s'embrasser.... „ Fêtes sacrées, mariage fortuné, voile nuptial, bénédiction, sacrifice, puis-je mêler aujourd'hui vos cérémonies & vos pompes avec ces pompes funèbres, & le „ comble des grandeurs avec leurs ruines! " Nell'Orazione Funebre di Enrichetta Regina d'Inghilterra (che è forse la più nobile di tutte le sue composizioni) dopo aver raccontato tutto ciò che ella ha fatto per sostenere lo sventurato suo marito, conchiude con questa bella apostrofe: „ O mère! ô femme! ô reine admirable, „ & digne d'une meilleure fortune, si les fortunes de „ la terre étoient quelque chose! Enfin il faut céder à „ votre sort. Vous avez assez soûtenu l'état, qui est „ attaqué par une force invincible & divine. Il ne reste „ plus désormais, si non que vous teniez ferme parmi „ ses ruines ". *L'Autore*.

Gl'Italiani, non meno fervidi de' Francesi, fanno anch'essi molto uso della personificazione e dell'apostrofe, massimamente nelle Orazioni Funebri e ne' Panegirici, e talvolta ancor nelle Prediche. *Il Traduttore*.

(1) „ .... Ed Ipani e Dimante
„ Caddero anch'essi: e questi, oimè! trafitti
„ Per le man pur de' nostri. E tu, pietoso
„ Panto, cadesti; e la tua gran pietate,
„ E l'infola santissima d'Apollo
„ In ciò nulla ti valse.

Il Traduttore del Caro.

Quintiliano ce ne fornisce in prosa un bell'esempio, quando al principio del sesto libro piangendo l'immatura morte di suo figlio, avvenuta durante il corso dell'opera, gli fa una tenera e appassionata apostrofe. *Nam quo ille animo, qua medicorum admiratione mensium octo valetudinem tulit! Ut me in supremis consolatus est! Quam etiam jam deficiens, jamque non noster, ipsum illum alienatæ mentis errorem circa solas litteras habuit! Tuosne ergo (oh meæ spes inanes!) labentes oculos, tuum fugientem spiritum vidi? Tuum corpus frigidum, exangue complexus, animam recipere, auramque communem haurire amplius potui? Te ne consulari nuper adoptione ad omnium spes honorum patris nuper admotum, te avunculo prætori generum destinatum, te omnium spe atticæ eloquentiæ candidatum, parens superstes tantum ad pœnas amisi?* (1) In questo passo Quintiliano discopre il vero talento d'esimio oratore siccome quello di critico in ogni altro luogo.

Per queste ardite figure, quali sono le personificazioni e le apostrofi, la calda immaginazione degli

(1) „ Perocchè, oh con qual coraggio, con quale stu„pore de' medici sopportò egli una malattia d'otto „mesi! Oh come negli ultimi momenti di sua vita mi „consolò egli stesso! Oh come anche sul mancare, e „non essendo omai più di questo mondo, in quello „stesso vaneggiar che facea, avea sempre la mente oc„cupata soltanto negli studj! Ho io dunque (oh mie „vane speranze!) veduto venir meno i tuoi occhi, e „il tuo spirito fuggire? Tenendo fra le mie braccia il „tuo freddo esangue corpo, ho potuto ancor ripigliar „fiato, e respirar la comune aura vitale? Te dunque, „che poc'anzi da un Console adottato, potevi sperar „di succedere a tutti gli onori del padre, te da un „Pretore, materno zio, già per suo genero destinato, „te che tutti speravano di veder giugnere al vanto „dell'attica eloquenza, ho io perduto? E padre soprav„vivo a te, solamente per patire? *Traduzione de Caviglio*.

degli antichi Orientali era particolarmente adattata. Quindi nelle sacre Scritture varj ragguardevoli esempj ne incontriamo. „ O spada del Signore, e „ fino a quando ricuserai di posarti? Entra nella „ tua guaina, rinfrescati, e taci. Ma come riposerà, avendole il Signor comandato di volgersi „ contro Ascalona, e contro le marittime regioni "? Gerem. cap. 47. Un tratto v' ha spezialmente, ch' io lasciar non voglio di ricordare, siccome quello che contiene un maggior complesso d' idee sublimi, e di forti e ardite figure, che in alcun luogo possa mai ritrovarsi. Egli è il capo XIV d' Isaia, dove il profeta così descrive la caduta del Re di Babilonia. „ Allorchè Iddio riposo pur ti darà dalle tue fatiche, e dalle vessazioni e dalla dura schiavitù che hai sofferto, a „ proverbiar ti farai il Re di Babilonia, così dicendo: Come cessato ha l' esattore, cessato è il „ tributo? Spezzato ha Iddio il bastone degli empj, la verga de' dominanti, che i popoli percoteva sdegnosamente di piaga insanabile, che nel „ furore assoggettava le genti, e crudelmente le „ perseguitava. Chetossi e tacque tutta la terra, „ allegrossi ed esultò. Sopra di te festeggiarono „ pure gli abeti e i cedri del Libano, dicendo: Dacchè ti se' addormentato, più non salì alcuno „ che ci tagliasse. L'inferno al di sotto s'è conturbato alla tua venuta, e ti ha suscitato incontro i giganti. Tutti i principi della terra „ sorsero da' loro soglj, tutti i capi delle nazioni. Tutti risponderannoti, e diranno: Tu pur „ sei ferito siccome noi; a noi somigliante sei „ divenuto. Tratta all' inferno è la tua superbia, „ caduto è il tuo cadavere. Sotto di te corichesannosi le tignuole, e tuo ammanto saranno i „ vermi. Come precipitato dal cielo sei tu, o Lucifero, che sorgevi al mattino? stramazzato a „ terra sei tu, che ferivi le genti, e dicevi in

„ tuo cuore: Al cielo ascenderò, sovra gli astri
„ di Dio esalterò il mio soglio, sederò sul monte
„ del testamento a lato dell'aquilone; salirò oltre
„ alla sublimità delle nubi, sarò simile all'Altissi-
„ mo. Ma all'inferno tu sarai tratto in profon-
„ do lago. Quelli che ti vedranno, chinerannosi
„ per riguardarti. E: Questi, diranno, è colui
„ che sconvolse la terra, che scosse i regni, che
„ fe'del mondo un diserto, che le città di quello
„ distrusse, che a'prigionieri il carcere non aper-
„ se? Tutti i Re delle genti dormirono nella glo-
„ ria, e ogn'uomo nella sua casa. Ma tu se'
„ stato gittato dal tuo sepolcro, quasi tronco inu-
„ tile, contaminato, e avvolto fra quelli che di
„ spada morirono, e scesero a'fondamenti del la-
„ go, quasi fetente cadavere". Pieno di sublimità si è tutto questo tratto. Ogni oggetto è animato: varj personaggi sono introdotti; udiamo gli Ebrei, gli abeti e i cedri del Libano, i nemici del defunto Re, il Re stesso di Babilonia, e quei che guatano il suo corpo, tutti parlare nell'ordin loro, e compiere le loro diverse parti senza confusione.

LEZIONE XVII.

Comparazione, Antitesi, Interrogazione, Esclamazione, ed altre Figure del discorso.

Non possiamo peranche abbandonare la considerazione delle figure del discorso, le quali perchè assai di bellezza aggiungono allo stile, ove sieno acconciamente adoperate, e facilmente dall'altro canto si possono volgere in abuso, perciò tanto più richieggono un'accurata discussione. Ma perchè

chè fastidioso sarebbe l'internarsi sopra ciascuna delle figurate espressioni, che sono state da' retori annoverate, io mi farò a sceglier soltanto quelle che occorrono più di frequente, e su queste farò le mie riflessioni: sì fattamente però, che i principj e le regole stabilite intorno ad esse bastantemente potran dirigere anche nell'uso dell' altre.

La Comparazione o Similitudine sarà la prima di cui prenderò a trattare: figura frequentemente adoperata da' prosatori non meno che da' poeti per ornamento delle opere loro. In altra lezione io ho abbastanza spiegato la differenza che passa fra questa e la metafora. La metafora è una similitudine implicita, ma non espressa, siccome quando io dico: „ Achille era un lione", intendendo che a questo rassembrava nel coraggio e nella forza. La comparazione si è quando la somiglianza fra due oggetti è espressa nelle forme, e continuata assai più che la natura della metafora non consente, come quando io dico: " Le a„ zioni de' principi sono simili a que' gran fiumi „ di cui molti veggono il corso, ma pochi cono„ scono la sorgente". Una felice similitudine è una specie di luminoso ornamento, che assai di lustro e di bellezza aggiugne al discorso, onde queste figure sono da Cicerone appellate *orationis lumina*.

Il piacere, che alle similitudini noi prendiamo, è giusto e naturale. Tre fonti diversi notar possiamo, ond'esso deriva. Il primo è quel diletto che la natura ha annesso all'atto della mente, per cui paragona due oggetti fra loro, osserva le somiglianze fra quelli che son differenti, e le differenze fra quelli che sono simili: diletto, di cui la causa finale è d'avvezzarci all'uso della riflessione, e con ciò avviarci all'accrescimento delle utili cognizioni. In secondo luogo il diletto della si-

similitudine deriva dall' illustrazione che essa porge al principale oggetto, o per la chiara veduta in cui lo presenta, o per la più forte impressione che di esso stampa nell'animo. In terzo luogo procede dall'introduzione di un nuovo e comunemente splendido oggetto associato al principale di cui si tratta, dall'aggradevol pittura che quest' oggetto presenta alla fantasia, e dalle nuove scene che con ciò s'offrono alla vista, delle quali senza l'ajuto di tal figura noi non avremmo goduto.

Tutte le comparazioni ridur si possono a due capi, secondo i due usi diversi a cui valgono, altre di spiegare, ed altre di abbellire. Ogni volta che uno scrittore assomiglia l'oggetto, di cui favella, ad altro oggetto qualunque, intende sempre, o debbe intendere di darci a conoscer l'oggetto più distintamente, oppur di vestirlo e adornarlo. Ogni maniera d'oggetti ammette le comparazioni del primo genere. Comunque un autore strettamente ragioni, o tratti i più astrusi punti della filosofia, può egli assai propriamente introdurre una similitudine, affinchè il suo oggetto sia meglio inteso. Di tal natura è la seguente adoperata da Harris nel suo Hermes per ispiegare l'astratta distinzione che passa fra i poteri del senso e dell'immaginazione. " Siccome la cera, dice „ egli, atta non sarebbe al sigillare, se il poter „ non avesse di ritenere, come ha quel di riceve„ re l'impressione; così è dell'anima rispetto al „ senso ed alla immaginazione. Quello ha il po„ ter di ricevere, questa di ritenere. Se l'anima „ avesse il senso unicamente senza l'immaginazio„ ne, somigliante sarebbe non alla cera, ma all' „ acqua, dove le impressioni fannosi all'istante, „ ma all'istante pure si perdono". Le comparazioni di questa natura appartengono all'intelletto piuttostochè alla fantasia; il perchè le sole rego-

le

le da osservarsi rispetto a quelle riduconsi al fare in modo, che riescan utili e chiare, che rendano più distinta la percezione del principale oggetto, e non deviino il nostro sguardo ad altra parte, o l' abbaglino con falsa luce.

Ma le similitudini che servono ad abbellire, e che introduconsi non tanto per istruire o informare, quanto per adornare il soggetto di cui si tratta, son quelle di cui favellar quì dobbiamo principalmente. La somiglianza, come è detto di sopra, è il fondamento di questa figura. Non si dee però la somiglianza prendere nello stretto senso di una piena conformità di sembianza e di forma. Posson talvolta due oggetti assai acconciamente paragonarsi, comechè nell'esteriore apparenza, rigorosamente parlando, non si assomiglino in cosa alcuna, purchè convengano negli effetti che sulla mente producono, e destino una serie d' idee simili o consentanee in modo, che la memoria dell' una richiami l' impressione fatta dall' altra. Ossian, per esempio, a descrivere una musica dolce e melanconica così si esprime: „ La musica di „ Carilo era simile alla memoria de' passati godi„ menti, che insiem piacevole e trista riesce al„ l'anima ". Questa similitudine è felice e dilicatissima; quantunque niuna sorta di musica rispetto alla sensazione abbia veruna somiglianza colla memoria de' passati godimenti. Se paragonata l'avesse alla voce dell' usignolo, o al mormorio de' ruscelli, come fatto avrebbe per avventura qualche poeta ordinario, la somiglianza sarebbe stata più stretta; ma nel fondar questa somiglianza sopra all'effetto che la musica di Carilo produceva, il poeta nell'atto stesso che una tenerissima immagine ci presenta, in noi produce eziandio una più forte impressione della natura e del tenore di quella musica: „ Simile alla memoria de' passati

„ go-

„ godimenti, che insiem piacevole e trista riesce
„ all'anima".

Generalmente o sieno le comparazioni fondate sopra la somiglianza di due oggetti fra loro paragonati, o sopra qualche analogia o congruenza ne' loro effetti, l'essenzial requisito si è, che servano ad illustrare l'oggetto, in grazia del quale sono introdotte, e far ch'e' sia più vivamente da noi compreso. Qualche piccola scorsa alla fantasia si può permettere nel tener dietro alla somiglianza, ma non dee mai deviare dal principale oggetto. Se per sè medesimo egli è nobile e grande, ogni circostanza nella similitudine dee tendere a magnificarlo vie più; se è leggiadro, dee renderlo più amabile; se terribile, dee farlo più spaventoso. Ma per discendere più al particolare, le regole da osservarsi intorno alle comparazioni riguardano spezialmente due cose: la proprietà nell'introdurle, e la natura degli oggetti, da' quali si debbon prendere.

Le comparazioni non sono già, come le altre figure, di cui si è trattato nella precedente lezione, il linguaggio delle forti passioni. Son esse piuttosto il linguaggio dell'immaginazione, e di un'immaginazione vivace bensì e fervida, ma non turbata da alcuna violenta commozione. Una forte passione è troppo seria per ammettere questo scherzo di fantasia. Non ha agio d'andar in traccia degli oggetti che s'assomigliano; ella sta fissa sopra di quello, che si è impadronito dell'anima e vi signoreggia. Troppo occupata da lui si sente, per volgere altrove lo sguardo, o fissare l'attenzione su d'altra cosa. Non può quindi un autore commettere maggior fallo, che in mezzo alla passione introdurre una similitudine. Le espressioni metaforiche permetter si possono in questi casi (quantunque esse pure non debbonsi recar tropp'

ol-

oltre); ma la pompa e solennità di una formale similitudine alla passione è sempre straniera. Cangia ella subitamente il tono, rilascia la mente, e ci presenta uno scrittore in perfetta calma nel tempo ch'egli sostiene il personaggio di uno che si suppone nel forte dell'agitazione. Gli scrittori di tragedie, più che tutt'altri, sono soggetti a cadere in questo errore; e il Catone di Addisson a questo riguardo merita giusta censura, come quando Porzio nel momento appunto che Lucia gli ha dato l'estremo addio, e quando perciò ei dovrebbe rappresentarsi immerso nel più cupo dolore, risponde con una studiata e affettata similitudine:
„ Come l'instabil fiamma di moribonda lampa
„ tremola pende sovra d'un punto, alzasi a riprese e nuovamente ricade, quasi le incresca d'abbandonare il suo luogo, così l'anima mia aleggia e pende sovra di te, nè sa staccarsi". Ognuno dee avvedersi, che questo è affatto lontano dal linguaggio della natura in simili occasioni.

Ma benchè le similitudini non convengano allo stile delle gagliarde passioni; non è da creder però, che anche quando s'adoprano per semplice abbellimento, suppongano un animo del tutto freddo e indifferente. Questa dignitosa figura come richiede sempre una certa elevazione nel soggetto, così vuol pure un'immaginazione straordinariamente avvivata, sebbene il cuore non sia agitato da alcuna passione. In corto dire il vero luogo delle similitudini è nella regione di mezzo fra l'alto patetico, e lo stil umile e piano. Questa regione è però vastissima, comechè sia da corrersi con riserbo: imperocchè già si è detto, che questa figura è un ornamento brillante, e ogni cosa brillante abbaglia e affatica, quando ritorna troppo sovente. Anche in poesia le similitudini voglion esser usate con parsimonia, ma in prosa assai più; altrimenti lo stile diverrebbe spiacevolmente lussu-

sureggiante; e l'ornamento perderebbe il suo effetto e valore.

Passo alle regole che riguardano gli oggetti, da cui le similitudini si debbon trarre, supposto già che al proprio luogo sieno introdotte.

Primieramente cavar non si debbono dalle cose, che abbiano troppo vicina ed ovvia somiglianza coll'oggetto al quale si paragonano. Il piacer del confronto è riposto nello scoprir somiglianza fra cose di diversa specie, ove niuna a prima giunta se ne attende. Poca arte e poco ingegno fa di mestieri per indicare la somiglianza di due oggetti così analoghi fra di loro, o posti nella natura così dappresso uno all'altro, che ognun vegga dover amendue esser simili. Allorchè Milton paragona l'apparenza di Satana a quella di un sole ecclissato, che con portentosa oscurità spaventa le nazioni, noi siam colpiti dalla felicità e dignità di questa similitudine; ma quando paragona il pergolato di Eva nel paradiso al pergolato di Pomona od Eva stessa ad una Driade, poco diletto ne prendiamo, poichè ognun vede che un pergolato deve naturalmente in molte parti ad un altro pergolato assomigliarsi, ed una bella donna ad un'altra bella donna. (1)

Fra le similitudini difettose per troppo ovvia e facile somiglianza noi dobbiam pure ripor quelle che sono tolte da oggetti divenuti triti e familiari nel linguaggio poetico. Tali sono i paragoni di un

(1) Il paragone di Eva ad una Driade non è rigorosamente quello di una donna ad un'altra, ma di una donna ad una dea; il che molto giova a nobilitare il soggetto, come quando Omero nell'*Odissea* paragona Nausicae a Diana. Il difetto della similitudine di Milton è l'incongrua mescolanza del sacro e del profano, e il paragone di una vera donna ad una dea affatto immaginaria. *Il Traduttore.*

un eroe ad un lione, di un'afflitta persona ad un fiore che piega languido il capo, di una violenta passione ad una tempesta, della castità alla neve, della virtù al sole o alle stelle, ed altri molti di questo genere, che profusi si veggono a larga mano da' moderni scrittori di seconda sfera, spezialmente da' verseggiatori, che se li trasmettono l' uno all' altro quasi per diritto ereditario. Questi paragoni son forse stati a principio assai acconci al proposito per cui furono impiegati. Negli antichi poeti originali, che direttamente li trassero dalla natura, essi aveano della grazia e venustà. Ma or son divenuti così volgari, e le nostre orecchie sono ad essi cotanto accostumate, che più non danno alla fantasia verun diletto. Non v'ha indizio certamente, da cui si possa distinguere più di leggieri un poeta di vero genio da uno di povera immaginazione, che dal tenore delle sue similitudini. Un mero verseggiatore non copia verun immagine dalla natura, che al suo scarso ingegno sembra essere stata già esaurita da quelli che l'han preceduto, e contentasi di seguire umilmente le loro tracce; laddove ad un autore di vero genio la natura sembra aprire spontaneamente i suoi nascosti tesori, ed egli correndo prontamente col guardo dalla terra al cielo, scopre fra gli oggetti nuove figure e nuove forme, e nuove somiglianze per l'addietro non osservate, che rendon le sue similitudini originali, espressive, vivaci.

Ma se non debbono le comparazioni esser fondate sopra a somiglianze troppo ovvie, molto meno in 2. luogo a quelle debbono appoggiarsi, che sieno troppo rimote ed oscure. Perocchè queste invece di ajutare la fantasia a comprendere il principale oggetto, l'offuscano e l'impediscono. Egli è ancora da osservare, che una comparazione, la quale nelle primarie circostanze abbia una somiglian-

glianza sufficientemente chiara, può divenire oscura, quando si spinga oltre il dovere. Niuna cosa più si oppone allo scopo di questa figura, che l'andare in traccia di un gran numero di coincidenze ne' punti ancor più minuti, al solo fine di far mostra fin dove l'ingegno dell'autore sappia rintracciare le somiglianze.

In 3. luogo l'oggetto da cui si trae la similitudine non dee mai essere un oggetto ignoto, o di cui pochi abbiano chiara idea. *Ad inferendam rebus lucem*, dice Quintiliano, *repertæ sunt similitudines. Præcipue igitur est custodiendum, ne id quod similitudinis gratia adscivimus, aut obscurum sit, aut ignotum. Debet enim id, quod illustrandæ alterius rei gratia assumitur, ipsum esse clarius eo, quod illuminatur* (1). Perciò le similitudini fondate sulle scoperte filosofiche, o sopra quelle cose, che alle persone d'un certo ordine solamente, o d'una certa professione son familiari, non ottengono il proposto effetto. Prender si debbono da que' cospicui e segnalati oggetti, che la più parte de' leggitori o abbian veduto, o facilmente possano immaginare. Questo mi dà luogo a notare un difetto, in cui i moderni poeti son facili a cadere. Gli antichi pigliavano le loro similitudini da quell'aspetto della natura e da quella classe d'oggetti, di cui essi e i loro coetanei avean piena cognizione. Quindi i lioni, i lupi, i serpenti eran fra loro assai proprie e copiose sorgenti di similitudini. Essendo queste poi divenute una specie di consecrate e classiche immagini, sono comunemente adottate ancor da' moderni; poco giudizio-

sa-

(1) „ Per dar luce alle cose inventate furono le similitudini. Dee quindi badarsi, che non sia oscuro od „ ignoto quello che recasi per paragone. Imperocchè ciò „ che assumesi per richiarare altra cosa, deve esser più „ chiaro di quel che prendesi ad illustrare ".

samente però, giacchè la loro proprietà è per noi quasi del tutto perduta. Sol di seconda mano, per così dire, e per via di descrizioni noi siamo informati della più parte di questi oggetti, e al maggior numero de' leggitori sarebbe più a proposito il descrivere i lioni od i serpenti per mezzo di similitudini tolte dagli uomini, che il descrivere gli uomini per mezzo de' lioni o de' serpenti. Presentemente noi possiamo più di leggieri formar concetto d'un fiero combattimento fra due uomini, che fra un toro e una tigre. Ogni paese ed ogni età ha delle scene sue particolari, e l'immaginazione di ogni buon poeta agevolmente può presentarle. L'introdurre ignoti oggetti o scene straniere fa vedere il poeta, che copia non dalla natura, ma da altri scrittori.

Restami solo da osservare in 4. luogo, che ne' componimenti di genere grave e sublime non denno mai le similitudini prendersi da oggetti umili e bassi. Questi degradano la dignità del soggetto, laddove comunemente le similitudini esser debbono intente ad accrescerla ed abbellirla. Per la qual cosa fuor dello stile burlesco, o dove espressamente vogliasi un oggetto deprimere ed avvilire, mai non debbonsi introdurre idee di cose basse ed abbiette. Tacciate sono per questo titolo alcune comparazioni d'Omero; sebbene senza ragione. Imperocchè è da rammentarsi, che la viltà o dignità degli oggetti dipende in molta parte da' costumi, dagli usi, e dalle idee dell'età in cui si vive. Quindi parecchie similitudini tratte dagli accidenti della vita comune, che umili a noi rassembrano, aveano in quelle più semplici antiche età sufficiente decoro.

Io ho finora considerato quelle figure, che pareano meritare una più estesa e particolar discussione, vale a dir la metafora, l'iperbole, la personificazione, l'apostrofe, e la comparazione. Po-

che cose a dir mi restano intorno all'altre figure, il cui uso e maneggio può intendersi agevolmente da'principj già posti innanzi.

Come la comparazione è fondata sopra alla somiglianza, così l'antitesi sopra il contrasto o l'opposizione di due oggetti. Il contrasto fa sempre, che i contrapposti oggetti si diano maggior risalto scambievolmente. Il bianco, a modo d'esempio, mai non appar sì vivace, come quando è opposto al nero, e quando amendue si veggono unitamente. L'antitesi pertanto può in molte occasioni utilmente impiegarsi a rinforzare l'impressione che da un oggetto bramiamo ottenere. Così Cicerone nella Miloniana rappresentando l'improbabilità che Milone avesse il disegno d'uccider Clodio in un tempo che tutte le circostanze gli erano sfavorevoli, dopo aver trasandato più altre occasioni, nelle quali con più agio e sicurezza avrebbe potuto compiere questo disegno, se mai l'avesse formato, accresce la nostra convinzione di tale improbabilità coll'accorto uso di questa figura: *Quem igitur cum omnium gratia interficere noluit, hunc voluit cum aliquorum querela? Quem jure, quem loco, quem tempore, quem impune non est ausus, hunc injuria, iniquo loco, alieno tempore, periculo capitis non dubitavit occidere?* (1) Affine di render l'antitesi più compiuta giova sempre che le parole ed i membri della sentenza esprimenti gli oggetti opposti, sieno, come in quest'esempio di Cicerone, similmente costrutti, e fra loro corrispondenti. Il col-

(1) „ Colui dunque, che uccidere non volle prima con „ approvazione di tutti, il volle poi con lagnanza d'al„ cuni? Quello, cui ammazzar non osò, potendolo con „ diritto a luogo e tempo opportuno, e impunemente, „ non dubitò poi di trafiggerlo con ingiustizia, in luo„ go svantaggioso, in tempo contrario, e con pericolo „ della vita? "

collocare gli oggetti opposti l'un contro l'altro meglio ci guida a rilevarne il contrasto; in quella guisa che contrapponendo un oggetto nero ad un bianco per meglio conoscere l'intera differenza del lor colore, dee procurarsi che i due oggetti sieno della grandezza medesima, e posti nella medesima luce. La loro somiglianza in alcune cicostanze rende vie più sensibile la discordanza nell' altre (a).

E' però da avvertire, che il frequente uso delle antitesi, spezialmente quando l'opposizione delle parole sia troppo ricercata, suol render lo stile disaggradevole. Può acconciamente reggere, allor che è sola, una sentenza, siccome questa di Seneca: *Si quem volueris esse divitem, non est quod augeas divitias, sed minuas cupiditates* (1), o quest' altra: *Si ad naturam vives, nunquam eris pauper; si ad opinionem, nunquam dives* (2). Un detto morale assai convenevolmente può prendere questa forma; sì perchè si suppone esser il frutto di un' attenta meditazione, sì perchè è fatto per essere stampato nella memoria, la quale più facilmente il richiama per mezzo delle contrapposte espressioni. Ma quando una lunga serie di tai sentenze l'una all'altra succede, quando in un autore questa diventa la consueta e favorita maniera d'esprimer-

(a) E' graziosa l'antitesi che ci offre il Petrarca nel sonetto, in cui fa il ritratto della sua deplorabile situazione.

Veggio senz' occhi, e non ho lingua, e grido
E bramo di perir, e chieggio aita,
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui:
Pascomi di dolor, piangendo rido,
Egualmente ho in odio e morte, e vita ec. L' Editore.

(1) „ Se vuoi ch'altri sia ricco, non s' ha ad accrescer- „ gli le ricchezze, ma scemare le cupidigie. "

(2) „ Se vivrai a norma della natura, non sarai mai „ povero; se a norma dell' opinione, mai ricco. "

mersi, il suo stile divien vizioso; e Seneca per questo appunto assai spesso e meritamente fu censurato. Siffatto stile troppo sente di studio e di fatica, e fa sospettare, che l'autore abbia più atteso alla maniera di dir le cose, che alle cose medesime. Young, sebbene scrittore di molto ingegno, era troppo amante delle antitesi. Nella sua Estimazione dell'umana vita (Estimate of human life) noi troviam delle pagine intere modellate nella foggia seguente: „ Il contadino si lagna ad „ alta voce; il cortigiano si strugge in secreto. „ Nell'indigenza quale angustia! nell'opulenza „ quale sazietà! E' del pari malagevole a' grandi „ lo spendere con piacere, come a'piccoli il lavo„ rare con frutto. L'ignorante è deluso dalle sue „ mal fondate speranze; il dotto è reso diffidente „ dalle sue cognizioni. L'ignoranza cagiona l'er„ rore; l'errore il mal esito; e questa è una scia„ gura. La dottrina dall'altro canto dà il vero „ giudizio; e il vero giudizio delle cose umane dà „ una dimostrazione della loro insufficienza per „ la nostra pace". In uno stile di questa forma v'ha troppo bagliore, perchè possa piacer lungamente. Noi ci stanchiamo nell'attendere a sentenze così minute, e artificiose, quando troppo frequentemente son ripetute.

V'ha un'altra specie d'antitesi, la cui bellezza consiste nel sorprenderci col contrasto inaspettato di cose disparate, accoppiate insieme. Molto campo vi ha qui a far pruova d'ingegno; ma una tale specie d'antitesi appartiene soltanto alle opere che si dicon di spirito, o alle scherzevoli, e mal si conviene a'gravi componimenti. Pope, il qual era assai amante delle antitesi, riesce spesso felicemente in questa specie particolare. Così nel Riccio rapito:

„ Se

„ Se avviene che la Ninfa o di Diana
„ Rompa le leggi, o fragil porcellana;
„ Macchi il suo onore, o il suo novel broccato;
„ Lasci le preci, o un ballo mascherato;
„ Perda il core, o un giojello ad una festa;
„ O se il cielo minaccia aspra tempesta.

L' acume d'un epigramma consiste per lo più in qualche antitesi di questo genere, che sorprende col giro inaspettato e piccante che dà al pensiero; e quanto più brevemente si esprime, tanto più felicemente suol pur riuscire.

Le comparazioni e le antitesi sono figure posate e tranquille, prodotte dall'immaginazione, non dalla passione. L'interrogazione per lo contrario e l'esclamazione, di cui passo ora a parlare, sono figure appassionate. Sono anzi in molti casi il nativo linguaggio della passione; per la qual cosa il loro uso è frequentissimo, e nelle stesse ordinarie conversazioni quando gli uomini son riscaldati, dominare si veggono egualmente, come nella più sublime eloquenza. Il letterale uso dell'interrogazione si è quello di fare una domanda: ma allorchè l'uomo spinto dalla passione abbia ad affermare o negare con veemenza alcuna cosa, naturalmente l'esprime a forma di domanda; venendo con ciò a dimostrare maggior confidenza nella verità del suo sentimento, ed appellando in certo modo agli uditori sull'impossibilità del contrario. Così nella Scrittura: *Non est Deus, quasi homo, ut mentiatur, nec ut filius hominis ut mutetur. Dixit ergo, & non faciet? locutus est, & non implebit* (1)? Così Demostene agli Ateniesi: „ Sta-

„ re-

(1) „ Non è già Iddio simile all'uomo, onde menta, „ o qual figlio dell'uomo, ond'ei si cangi. L'ha detto, „ e nol farà? l'ha affermato, e non lo adempirà?"

„ rete voi sempre qui neghittosi a chiedervi l'un
„ l'altro, che v'ha di nuovo? Qual più sorpren-
„ dente novità di questa, che un uomo di Mace-
„ donia faccia guerra agli Ateniesi, e disponga
„ degli affari di tutta la Grecia? = E' egli mor-
„ to Filippo? No, ma egli è ammalato. Che im-
„ porta a voi ch'e' sia morto, oppur vivo? Se al-
„ cuna cosa a Filippo accade, voi ne susciterete
„ un altro incontanente ". Se tutto questo si fos-
se detto senza interrogazione, sarebbe stato freddo
e inefficace; ma il calore e il risentimento, che
questo metodo d'interrogare vien palesando, risve-
glia l'uditore, e il ferisce con maggior forza.

Le interrogazioni possono spesse volte adope-
rarsi con proprietà, anche quando l'oratore non
abbia altra interna commozione, fuor di quella
che nasce dal tener dietro ad uno stretto e serio
ragionamento. Ma l'esclamazioni appartengon sol-
tanto a' gagliardi movimenti dell'animo, alla sor-
presa, alla maraviglia, al cordoglio, alla gioja, al-
lo spavento, e simili.

Heu pietas! heu prisca fides! invictaque bello
Dextera! (1)

Così l'interrogazione, come l'esclamazione, e tut-
te l'altre figure appassionate, operan sopra di noi
per forza di simpatia. Questa è nell'umana natu-
ra un possente ed esteso principio, che ci dispone
ad entrar facilmente nelle passioni, che veggiamo
espresse dagli altri (2). Quindi una sola persona,
che

(1) „ Ahi pietà! ahi prisca fede! ahi destra invitta! "

(2) A ciò contribuisce in parte lo spirito d'imitazio-
ne, a cui gli uomini più d'ogn'altro animale sogliono
abituarsi, e in parte la memoria rapida delle passioni pro-
vate in noi medesimi, la quale fa, che agevolmente c' in-
vestiamo delle altrui circostanze, e ci mettiamo, come
suol dirsi, negli altrui panni. *Il Traduttore.*

che si presenti in una adunanza con forti segni di gioja o di tristezza, basta a diffonder su tutti in un momento la medesima passione. Quindi in un gran popolo le passioni sì facilmente si destano, e sì prestamente si propagano per quel possente contagio, che gli sguardi animati, le grida, ed i gesti di una moltitudine mai non mancano di produrre. Quindi essendo le interrogazioni, e l'esclamazioni i segni naturali di un animo commosso e agitato, sempre dispongonci, quando sieno adoperate opportunamente, a simpatizzare coi sentimenti di quelli che le usano.

Da ciò consegue, che la gran regola circa l'uso di queste figure si è di riflettere alla maniera, con cui la natura ci detta d'esprimere ciascuna passione, e dar al linguaggio quel torno medesimo e non altro; soprattutto poi di non mai affettare lo stile di una passione che non si sente. Colle interrogazioni si può usare maggior libertà, giacchè, siccome abbiamo testè accennato, esse hanno luogo sovente anche nel corso ordinario del ragionare, quando nell'anima non si suppone gran veemenza. Ma rispetto alle esclamazioni si dee andare con più riserbo. Niuna cosa produce peggior effetto che l'uso di quelle o troppo frequente o intempestivo. Un inesperto scrittore s'immagina, che l'usarle sovente abbia a rendere i suoi componimenti fervidi ed animati; ma avviene tutto il contrario. Perciocchè quando un autore ci viene sempre istigando ad entrare in un trasporto, che nulla di ciò ch'ei dice può ispirarci, noi siamo al tempo stesso e disgustati e sdegnati, non eccitando egli niuna simpatia, siccome quello che non ci offre niuna passione sua propria, nella quale possiam prender parte. Quindi non sembrami che andasse lontan dal vero quel che diceva, che se all'aprire d'un libro ei trovava le pagine seminate di punti d'ammirazione, questa pareagli

sufficiente ragione per gettarlo da parte. E veramente senza questi punti, di cui certi scrittori cotanto abbondano, non si saprebbe sovente se v' abbia o no esclamazione, essendo fra lor venuto di moda l'appiccare i punti d'ammirazione anche alle sentenze, le quali non contengon che semplici affermazioni; come se per un'affettata maniera di punteggiare potessero trasformarle nella mente del leggitore in figure sublimi di eloquenza. Analoga a questa è un'altra pratica d'alcuni scrittori, di separare pressochè tutti i membri delle loro sentenze con lineette, o puntini, o spazj vuoti, come se collo staccarli dessero loro qualche maggiore importanza, o meritasseio che si avesse per noi a far pausa sopra d'ogni parola, e ponderarla attentamente. Queste chiamar si possono figure tipografiche. E poichè siamo entrati a parlare dell' arti usate da alcuni per accrescer momento alle loro parole, non sembra pur da imitarsi un altro costume invalso da qualche tempo di distinguere in ogni sentenza con carattere corsivo le parole più significanti. In certi casi giova l'usare siffatta distinzione; ma quando si porti all'eccesso di segnarne tutti i vocaboli che si suppongono enfatici, questi verranno nella mente dell'autore a moltiplicarsi di modo, che ogni pagina sarà lardellata di corsivo, il che non può produrre altro effetto che di spiacere alla vista, e crear confusione. Ed in vero se le più enfatiche espressioni non sono indicate dal senso medesimo, di poco ajuto può essere la variazion del carattere, massimamente quando occorra sì di frequente. Perciò i migliori scrittori meritamente lascian da banda tutti questi deboli mezzi, e s'appoggiano alla sola forza de' sentimenti per costringere l'attenzione.

Ma per tornare al nostro proposito, un'altra figura del discorso, propria soltanto delle composizioni animate e fervide, si è quella che da alcuni

ni chiamasi *visione*; ed è quando nel riferire alcuna cosa passata o futura noi usiamo il tempo presente, e descriviamo la cosa, come se avvenisse sotto degli occhi nostri. Così Cicerone nella quarta Catilinaria: *Videor enim mihi hanc urbem videre, lucem orbis terrarum, atque arcem omnium gentium subito uno incendio concidentem; cerno animo sepulta in patria miseros atque insepultos acervos civium; versatur mihi ante oculos adspectus Cethegi & furor in vestra cæde bacchantis* (1). Questa maniera di descrivere suppone una specie d'entusiasmo, che porta l'oratore in certo modo fuor di sè stesso; e quando sia bene eseguita, fa sopra al leggitore o all'uditore una viva impressione per quella forza di simpatia, che ho mentovata pocanzi. Ma per ben eseguirla richiedesi un'immaginazione assai fervida, ed una sì accorta scelta di circostanze, che creder ne facciano di avere innanzi agli occhi la scena che si descrive. Altrimenti ella incontra la sorte degli altri deboli sforzi per le appassionate figure, quella cioè di procacciare il ridicolo all'autore, e lasciare il leggitore più freddo e indifferente di prima. Le stesse osservazioni applicar si debbono alla ripetizione, alla sospensione, alla correzione, e a molte altre di quelle figurate maniere, che i retori hanno annoverato fra le bellezze dell'eloquenza. Son esse più o meno pregevoli a misura che più o meno naturalmente esprimono il sentimento o la passione che intendono di rinforzare. Parli sempre la

(1) „ Perocchè sembrami di mirare questa città, splen-„ dore del mondo, e rocca di tutte le nazioni, da uni-„ versale incendio improvvisamente distrutta; in mio „ pensiero già veggo nella sepolta patria gli ammucchiati „ cadaveri de' miseri cittadini insepolti; stammi dinanzi „ agli occhi l'aspetto di Cetego che infuria, e insolen-„ tisce nella vostra carnificina."

la natura e la passione il suo vero linguaggio, ed elle somministreranno le figure abbondevolmente. Ma quando cercasi di contraffare un calor che non si sente, niuna figura può mai supplire al difetto, o nascondere l' impostura.

Avvi una figura (e questa ricordo per ultima) di frequente uso fra tutti i pubblici dicitori, principalmente nel foro, sopra alla quale Quintiliano di molto insiste, e ch'egli chiama *amplificazione*. Ella consiste in un' artificiosa esagerazione di tutte le circostanze di qualche oggetto o di qualche azione, che noi bramiamo di mettere in viva luce. Non è essa propriamente una particolare figura, ma piuttosto il maneggio di molte, cui facciamo tendere ad un sol punto. (a) Può questo ot-

(a) Od a parlare con più di esattezza, l'amplificazione, ben lontana dall'ingigantire gli obbietti, non fa che presentarceli sotto quel punto di vista che meglio si attempera al bisogno del poeta, dell'oratore ec. Ogni argomento ha molti punti di vista, ed ogni oggetto, per servirmi delle maniere del leggiadro Algarotti, è un vero poligono. Chi parla o scrive, è chiamato dal suo scopo a presentare le cose piuttosto sotto un aspetto, che sotto l'altro; ma se vuol essere un esatto pittore, gli è forza di non omettere alcuna di quelle proprietà ch'essenzialmente competono al suo soggetto, e di non introdurne veruna di quelle che gli sono straniere. Nel primo caso sarebbe infedele per difetto, nel secondo per eccesso. Amplificare non vuol dir dunque ingrandire, ma offrire le cose quai sono, giovandosi di tutte le risorse dell'arte, espugnando l'immaginazione, la ragione, ed il cuore, secondo l'uopo della cosa di cui si tratta. Orazio, Cicerone, Virgilio ec. non hanno mai amplificato nel senso dei freddi retori. Lucano, Seneca soscrissero ai loro precetti. Ma che? Gli uni riescirono veri interpreti della natura, gli altri la svisarono; quelli tratteggiarono il bello a veri colori, questi lo sformarono per arditezza e profusione di tinte; i primi formano le delizie degli uomini di senno e di genio, ed i secondi non hanno a partigiani che i corruttori del gusto. *L'Editore*.

ottenersi col magnificare, o estenuare i termini; col far una regolare enumerazione delle particolarità, o unir insieme, e quasi in una massa, più circostanze; coll'aggiugnere eziandio delle comparazioni alle cose di simil natura. Ma il principale istrumento di cui si fa uso, è quel che chiamasi *climax*; ed è il salire gradualmente da una circostanza ad un'altra, finchè l'idea sia portata al suo colmo. Di questa progressione io ho già parlato rispetto al suono. La progressione nel senso, allorchè è bene adoperata, è una figura che mai non manca di dar all'amplificazione grandissima forza. Il comune esempio che se ne reca, è quel celebre passo di Cicerone: *Facinus est vincire civem romanum*; *scelus verberare*; *prope parricidium necare*, *quid dicam in crucem tollere?* (1). Io ne offrirò un altro esempio del famoso avvocato scozzese Giorgio M'kenzie. Egli è a proposito d'una donna da lui accusata d'aver ucciso un suo bambino.,, Se una donna avesse cagionata la morte ,, d'un suo nemico, anche questo delitto per la ,, legge Cornelia sarebbe capitalmente punito. ,, Ma se quell'innocente bambino, che non potea ,, provocare niun nemico, fosse stato ucciso dalla ,, propria nutrice, quai supplizj la madre non ne ,, avrebbe allor domandato? con quali grida non ,, avrebbe ella assordato le vostre orecchie? Or ,, che diremo, se una donna rea di omicidio, u- ,, na madre assassina del proprio figlio innocente ,, ha unito tutti questi delitti in un sol delitto? ,, delitto detestabile per sua natura, portentoso ,, in una donna, incredibile in una madre, e com-

,, mes-

(1) ,, Misfatto è il legare un cittadino romano, scelleraggine il flagellarlo, quasi parricidio l'ucciderlo; e ,, che dirò io del crocifiggerlo?"

„ messo contro di uno, la cui età domandava
„ compassione, la cui prossimità esigeva amore,
„ e la cui innocenza meritava il più alto favore".
Debbo però avvertire che le graduate e regolari progressioni, siccome questa, comechè abbiano considerabil bellezza, mostrano tuttavia non piccola apparenza di arte e di studio. Il perchè sebben sieno ammesse nelle formali orazioni, non parlano però il linguaggio adattato ad una forte e viva passione, la qual di rado procede con passi sì regolari. Anche per produrre un'efficace persuasione non sono così acconce, come una disposizione di circostanze in un ordine meno artificioso. Imperocchè quando si scopre molta arte, noi stiamo tosto in guardia contro le illusioni dell'eloquenza. Quando però l'oratore abbia ragionato vigorosamente, e colla forza delle pruove abbia ben assicurato il suo punto, può allora, pigliando vantaggio dalla favorevole propensione dell'animo nostro, far uso di queste artificiali figure per confermare il nostro assenso, e riscaldare il nostro cuore (1).

(1) Nell'epilogo o ricapitolazione degli argomenti alla fin del discorso, il disporli con una progressione che vada sempre crescendo, suol avere su l'animo degli uditori moltissima forza. *Il Traduttore*.

LE-

LEZIONE XVIII.

Uso del linguaggio figurato = Generali caratteri dello stile = diffuso o conciso = debole o robusto = secco, piano, nitido, elegante, florido.

Dopo avere assai lungamente trattato delle figure del discorso, della loro origine, della loro natura, e dell'uso di quelle, che per la loro importanza meritavano una particolare discussione, prima di abbandonare questo argomento, credo opportuno il fare alcune osservazioni sopra al convenevol uso del linguaggio figurato in generale. Qualche cosa io n'ho già toccato anticipatamente: ma siccome in questa parte dello stile grandi errori sovente si commettono, massime da' giovani scrittori; così sarà bene l'unire sotto un sol punto di veduta le principali direzioni in questa materia.

Incomincio dal ripetere in 1. luogo l'osservazione fatta a principio, che nè tutto il bello, nè il bello primario del comporre dipende dai tropi e dalle figure. Alcuni de' più sublimi, o più patetici passi de' più ammirati scrittori, così nella prosa come nel verso, sono espressi nel più semplice stile senza veruna figura, di che ho recati già molti esempj. Dall'altro canto uno scritto può abbondare di questi ornamenti studiati, può il linguaggio essere artificioso, splendido, ed altamente figurato, e tuttavia il componimento riuscire del tutto freddo e indifferente. Senza parlare per ora del sentimento e del pensiero che costituisce il reale e costante merito di ciascun'opera, se lo

lo stile è stentato e affettato, se è mancante di chiarezza e precisione, o di facilità e nettezza, tutte le figure che impiegare si possono „ mai nol renderanno piacevole: potrà abbagliare il volgo, ma non già soddisfare un occhio giudizioso.

In 2. luogo le figure per esser belle debbono sempre naturalmente procedere dal soggetto. Io ho dimostrato che tutte esprimono il linguaggio o dell'immaginazione o della passione; alcune quello dell'immaginazione quand'è più desta e spiritosa, come le metafore e le similitudini; altre quello della passione vivamente accalorata, come la personificazione e l'apostrofe. In conseguenza allora solamente son belle, quando dalla fantasia o dalla passione vengon prodotte. Nascer debbono spontaneamente, derivare da una mente riscaldata dall' oggetto, che ella cerca di descrivere, nè si ha mai a interrompere il corso de' pensieri per andare in traccia delle figure. Se queste si cercano a sangue freddo, e s' appiccano come ornamenti posticci, avranno sempre un miserabile effetto. Falsissima idea degli ornamenti dello stile hanno coloro, che li riguardano come cose staccate dal soggetto, e che applicar vi si possano come i galloni alle vesti. Questo si è appunto quello che dice Orazio:

Purpureus, late qui splendeat, unus & alter
Assuitur pannus. (1)

De Art. Poet.

I reali e proprj ornamenti dello stile vanno anzi congiunti colla sua stessa sostanza, e fluiscono colla corrente medesima de' pensieri. Uno scrittore di

(1) „ Un pezzo o un altro di purpureo panno,
Che da lunge risplenda, invan s'appicca.

di genio concepisce vivamente il soggetto che vuol presentare; la sua immaginazione n'è tutta piena; e per sè medesima s'esprime allora in quel figurato linguaggio, che essa parla naturalmente. E' non finge in sè stesso una commozione, che il suo soggetto in lui non desta; parla come sente, e il suo stile è bello, perchè il sentir suo è forte e vivace. Se avvien talvolta, che la fantasia in noi sia languida, e che nulla troviamo per animarla, non dobbiamo allora perderci a correr in traccia delle figure. Sarebbe un operare, come dicesi, *invita Minerva*; e quando pur le figure si ritrovassero, avrebbero un'apparenza forzata, e meglio sarebbe che non vi fossero.

In 3. luogo anche quando le figure son suggerite dall'immaginazione, e l'argomento dà loro una collocazione opportuna, non debbono contuttociò esser troppo frequenti. In ogni bellezza la principal qualità è che sia *simplex munditiis*, linda senz'arte. Nulla deroga maggiormente alla gravità e dignità d'un componimento, che la troppa cura agli ornati. Allorchè questi costan fatica, la fatica sempre si manifesta; e quando anche non ne costasser nessuna, ove son troppo affollati, il leggitore o uditore n'è sopraffatto e nojato, e finisce a riguardar l'autore come un ingegno vano e leggiero, che lussureggia in foglie inutili invece di produr frutti sostanziosi. Gli avvertimenti degli Antichi su questo punto son pieni di buon senso, e meritan la più seria attenzione. *Voluptatibus maximis*, dice Cicerone, *fastidium finitimum est in rebus omnibus*; *quo hoc minus in oratione miremur. In qua vel ex poetis, vel oratoribus possumus judicare concinnam, ornatam, festivam sine intermissione, quamvis claris sit coloribus picta, vel poesis, vel oratio, non posse in delectatione esse diuturna. Quare bene & praeclare quamvis nobis saepe*

pe dicatur, belle & festive nimium sæpe nolo (1). De Orat. Lib. III. Allo stesso proposito eccellenti sono gli avvisi, coi quali Quintiliano chiude il suo discorso intorno alle figure Lib. IX. cap. 3. *Ego illud de iis figuris, quæ vere fiunt, adjiciam breviter, sicut ornant orationem opportune positæ, ita ineptissimas esse, cum immodice petuntur. Sunt qui neglecto rerum pondere, & viribus sententiarum, si vel inania verba in hos modos depravarunt, summos se judicant artifices, ideoque non desinunt eas nectere, quas sine sententia sectari tam est ridiculum, quam quærere habitum, gestumque sine corpore. Ne hæ quidem, quæ recte fiunt, pensandæ sunt nimis. Sciendum in primis quid quisque postulet locus, quid persona, quid tempus. Major enim pars harum figurarum posita est in delectatione. Ubi vero atrocitate, invidia, miseratione pugnandum est, quis ferat verbis contrapositis, & consimilibus, & pariter cadentibus irascentem, flentem, rogantem? Cum in his rebus cura verborum deroget affectibus fidem, & ubicumque ars ostentatur, veritas abesse videatur.* (2) Dopo queste giudiziose ed utili osservazio-

(1) ,, A' grandi piaceri in tutte le cose è confinante ,, la noja; sicchè è meno da maravigliarsi, che ciò av- ,, venga pur nel discorso. Nel quale e da' poeti e dagli ,, oratori possiamo argomentare, che una forbita, orna- ,, ta, vezzosa o prosa o poesia, senza veruno interrom- ,, pimento, ancorchè sia dipinta con vivi colori, non ,, può piacer lungamente. Laonde benchè spesse volte ,, ci si gridi bene, egregiamente, non vorrei che bello ,, e leggiadro troppo sovente ci si dicesse".

(2) ,, Intorno alle figure, che proprie sono per sè me- ,, desime, aggiugnerò brevemente, che, siccome adorna- ,, no il discorso opportunamente introdotte, così sono ,, inettissime, allorchè si profondono senza misura. So- ,, vi di quelli, che trascurando la gravità de' pensieri, ,, e la robustezza delle sentenze, se mai riescono ad ac- ,, conciar delle vane parole in queste fogge, credonsi ar- ,, tefici sommi, e perciò non tralasciano d' affastellarle; ,, nè

zioni io non ho nulla ad aggiugnere su tale articolo, fuorchè la seguente ammonizione:

Che in 4. luogo niuno sfornito d'ingegno pel linguaggio figurato, osi tentarlo. L'immaginazione è una potenza che non s'acquista, ma dee procedere dalla natura. Noi possiamo reciderne le ridondanze, correggerne i traviamenti, allargarne la sfera, ma non crearne la facoltà; e tutti gli sforzi per lo stil metaforico e ornato, se sprovveduti siamo in ciò della convenevole attitudine, diverranno inopportuni e disgustosi. Consoliamoci però nel riflettere che anche senza questo talento, o almeno con assai piccola dose di esso, possiamo e parlare e scrivere lodevolmente. Il buon senso, le idee chiare, la nitidezza nelle espressioni, e l'accorta disposizione delle parole e de' pensieri attrarranno sempre l'attenzione. Questi sono i veri fondamenti del solido merito così nello scrivere, come nel favellare. Molti oggetti non richieggon di più; e que' che ammettono gli ornamenti, gli ammetton soltanto come secondario requisito. Lo studiare e ben conoscere il proprio genio, il seguir la natura, il cercare di migliorarla, ma non forzarla, sono avvertimenti che non si possono mai ripetere troppo spesso a quei che bramano di riuscire eccellenti nelle arti liberali.

Quan-

„ nè veggono, che l'andar in traccia di parole senza „ senso è così ridicolo, come cercare il portamento ed „ il gesto senza del corpo. Anche quelle, che rettamente son fatte, non debbon troppo addensarsi. Convien „ in prima sapere ciò che richiede ogni luogo, ogni „ tempo, ogni persona. Imperocchè la più parte di queste figure ha per fine il dilettare. Ma quando hassi a „ destar l'orrore, lo sdegno, la compassione, chi può „ comportare che un uomo irato, o piagnente, o supplichevole perdasi a rintracciar le parole o consimili o contrapposte, o d'egual desinenza? In questi casi la cura „ soverchia delle parole toglie ogni fede alle passioni; e „ dove l'arte si ostenta, lontana credesi la verità.

Quand'io sono entrato nella considerazione dello stile, ho osservato, che siccome le parole sono simboli delle idee, così debb'esservi sempre un'intima connessione fra la maniera con cui uno scrittore impiega le parole, e la maniera del suo pensare; e che dalla particolarità de' pensieri e delle espressioni che egli adopera, s'imprime al suo stile un certo carattere che chiamasi la sua maniera, la quale distinguesi poi co' termini generali di forte, debole, secca, semplice, affettata, e simili. Queste distinzioni però, benchè si riferiscano in qualche parte anche alla maniera del pensare di un autore, principalmente riguardano il suo modo d'esprimersi. Nascono esse da tutto il tenore del suo linguaggio, e comprendon l'effetto prodotto da tutte quelle parti dello stile, che abbiam finora considerato; cioè dalla scelta che egli fa di ciascuna parola, dalla disposizione di queste nelle sentenze, dal suo grado di precisione, e dall'abbellimento per mezzo delle armoniche cadenze, delle figure, e degli artificj del parlare. Di questi generali caratteri dello stile rimane ora dunque a favellare, come risultati di quelle cose parziali di che ho trattato fin qui.

Che differenti soggetti vogliano essere maneggiati con diverse maniere di stile, è proposizione sì ovvia, che non è mestieri il trattenersi a comprovarla. Ognun vede che i trattati filosofici, a cagion d'esempio, non voglion esser composti nello stile medesimo delle orazioni. Ognun vede parimente, che le diverse parti di una medesima composizione richieggono una variazione di maniera e di stile. In un sermone, per esempio, o in un'aringa la perorazione ammette maggior ornamento, e ricerca maggior calore, che la parte didattica o informativa. Ma quel ch'io intendo presentemente di notare si è, che in mezzo a questa varietà, ne'componimenti di ciascun autore

re

re si dee sempre trovare qualche grado di uniformità e di coerenza nella sua maniera; si dee trovare qualche carattere dominante impresso in tutti i suoi scritti, che marchi e distingua l'indole sua particolare. Le orazioni di Tito Livio nello stile assai differiscono, come pur conveniva, dal rimanente della sua storia: lo stesso è rispetto a quelle di Tacito. Contuttociò nelle orazioni e di Livio e di Tacito noi possiam chiaramente scoprire la distinta maniera di ciascun di questi due storici; la magnifica pienezza dell'uno, e la sentenziosa concisione dell'altro. Le Lettere persiane, e lo Spirito delle leggi sono opere del medesimo Montesquieu. Richiedevano certamente un compor diverso, e perciò assai differiscono fra di loro. Contuttociò vi si scopre la stessa mano. Dovunque trovasi un vero e nativo genio, esso determina ad un genere di stile piuttosto che ad un altro. Dove nulla di questo si scopre, dove non è marcato niun carattere particolare, possiamo inferirne meritamente, che l'opera è d'un autor triviale, il quale scrive per imitazione, non per impulso di genio originale. Come i più celebri pittori si conoscono dalla mano, così i migliori e più originali scrittori si distinguono in tutte le loro opere dal loro stile, e dalla loro particolare maniera.

Gli antichi Critici non lasciarono di osservare questi generali caratteri dello stile, de' quali ragioniamo. Dionigi d'Alicarnasso li divide in tre gran generi, austero, florido, e mezzano. Per austero intende uno stile distinto per la forza e la fermezza, senza cura di dolcezza e di ornamenti, per esempio di cui cita Pindaro ed Eschilo fra i poeti, Tucidide fra i prosatori. Per florido intende, come indica lo stesso nome, uno stile ornato, scorrevole, e dolce, e ne reca ad esempio Esiodo, Saffo, Anacreonte, Euripide, e principalmen-

te Isocrate. Lo stil mezzano sta appunto in mezzo a questi due, e comprende le bellezze dell'uno e dell'altro; nella qual classe egli pone Omero e Sofocle in poesia, e nella prosa Erodoto, Demostene, Platone, e quel che sembra stranissimo, anche Aristotele. Debb'essere certamente una classe di molto estesa quella che comprende Platone ed Aristotele sotto allo stesso articolo circa lo stile. Cicerone e Quintiliano fanno anch'essi dello stile una triplice divisione, sebbene sott'altre diverse qualità; e la loro divisione è stata seguita dalla più parte de'moderni scrittori di Retorica. L'uno da essi chiamasi stile semplice, tenue, o sottile; l'altro grave, o veemente; il terzo medio, o temperato. Ma queste divisioni, e le spiegazioni ch'essi ne danno, sono sì vaghe e generali, che per formarci una vera idea dello stile, poco vantaggio possiam ricavarne. Io cercherò di scendere un po'più al particolare nelle cose che ho a dire su questo proposito.

Una delle prime e più ovvie distinzioni ne'diversi generi dello stile è quella che nasce dallo stendere che fa un autore più o men largamente i suoi pensieri. Questa distinzione forma ciò che chiamasi stile diffuso o conciso. Uno scrittore conciso stringe i suoi pensieri nel minore possibil numero di parole; cerca di non impiegare se non quelle che sono più espressive; stralcia come ridondante ogni frase, che non aggiunge al senso veruna cosa importante. Non rifiuta contuttociò gli ornamenti; può, anzi deve esser vivo e figurato; ma i suoi ornamenti hanno di mira non tanto la grazia quanto la forza. Non offre mai lo stesso pensiero due volte, cerca di collocarlo in quel lume che gli sembra più vivo; ma chi in questo lume non sa ravvisarlo abbastanza, aspetta invano di vederselo presentato in un altro. Le

sue

sue sentenze sono disposte in maniera compatta ed energica, piuttosto che sonora e armoniosa. Egli studia in esse la maggiore precisione, e cerca per lo più di suggerire all'immaginazione del leggitore più di quello che esprime.

Uno scrittore diffuso espone compiutamente i suoi pensieri; li colloca in molti lumi diversi; ed offre al leggitore ogni possibile ajuto, perchè pienamente gl'intenda. Non si dà molta briga di esprimerli la prima volta con tutta la loro forza, perchè vuol ripeterne l'impressione; e si propone di supplir colla copia a quanto manca nella robustezza. Gli scrittori di questo carattere generalmente amano la magnificenza e le amplificazioni. I lor periodi naturalmente corrono con qualche prolissità, ed avendo luogo per gli ornamenti di ogni specie, liberamente gli ammettono.

Ciascuna di queste maniere ha il suo particolare vantaggio, e ciascuna divien viziosa, quand'è portata agli estremi. Un'eccessiva concisione diventa spezzata, interrotta, ed oscura, e facilmente conduce ad uno stile concettoso ed epigrammatico. L'eccessiva diffusione diviene debole e languida, e stanca il leggitore. Può nondimeno uno scrittore piegare all'una o all'altra di queste due maniere, secondo che lo porta il suo genio; e sotto al generale carattere di stil conciso, o diffuso, può aver nelle sue composizioni molte bellezze.

Per l'ulteriore illustrazione di questi generali caratteri io mi riporto alle opere degli scrittori che ne sono i principali esemplari. Imperocchè non tanto da alcuni tratti staccati, siccome abbiam fatto altrove, quanto dallo stile seguito d'un autore può ricavarsi l'idea d'una determinata maniera di scrivere. I due più considerabili modelli, che io conosca della concisione portata fin dove

la proprietà può permetterlo, e qualche volta anche al di là, sono Tacito nella sua storia, e il Presidente di Montesquieu nello Spirito delle leggi (1). Aristotele ancora occupa fra gli scrittori didattici un grado eminente per la sua brevità. Forse niuno scrittore del mondo fu sì parco di parole, come Aristotele; ma questa sua parsimonia oscura talvolta il senso. Di una bella e magnifica diffusione Cicerone è senza dubbio il più illustre esempio che possa arrecarsi.

Per giudicare quando convenga seguir la concisa, e quando la diffusa maniera, noi dobbiamo prender per guida la stessa natura del componimento. I discorsi che debbonsi recitare, generalmente vogliono uno stile più copioso, che i libri destinati per esser letti. Allorchè il senso dee tutto raccogliersi dalla bocca del dicitore, senza il vantaggio che offrono gli scritti di poter fermarsi a talento, e rivedere quello che sembra oscuro, la troppa concisione dee sempre schivarsi. Non si ha mai a presumere soverchiamente della pronta intelligenza dell'uditore; ma regolare lo stile in maniera, che il comune degli uomini seguir ci possa agevolmente e senza sforzo. In ogni pubblico parlatore adunque richiedesi uno stile fluido, e copioso, schifando nel tempo stesso quel grado di prolissità, che il rende languido e stucchevole; il che avviene ogni volta che troppo s'inculchino, e si presentino in troppi diversi aspetti gli stessi pensieri.

Nel-

(1) Il Davanzati nella sua traduzione di Tacito ha voluto con lui contendere di brevità; ma in molti luoghi non ha fatto che renderlo più oscuro. V'ha pur tra' moderni chi ha cercato d'emular Tacito e 'l Davanzati; ma con poco buon esito. La lingua italiana ama una certa pienezza e pastosità, troppo nemica di una soverchia concisione. *Il Traduttore*.

Nelle composizioni scritte un certo grado di concisione ottiene molto vantaggio. Il componimento riesce più vivo, attrae maggiormente l'attenzione, fa impressione più forte, e alletta la mente del leggitore col fornire maggior esercizio a'suoi proprj pensieri. Un sentimento che espresso in maniera prolissa appena si ammetterà come giusto, esposto concisamente si ammirerà come spiritoso. Le descrizioni, quando vogliamo che sien vivaci e animate, debbon esser concise. Questo è contrario all'opinione comune; perciocchè la più parte suppongono, che uno scrittore possa dilungarsi nelle descrizioni con più sicurezza che in altra cosa, e che per mezzo di uno stil pieno ed esteso ei possa renderle vie più ricche ed espressive. Ma io temo all'incontro che la maniera diffusa generalmente le sfibri e indebolisca. Ogni parola ridondante, ogni circostanza superflua ingombra la fantasia, e fa che l'oggetto a lei presentato divenga oscuro e indistinto. Per la qual cosa i più eccellenti descrittori, Omero, Tacito, Milton, son quasi sempre concisi nelle loro descrizioni. Più ci offrono dell'oggetto ad un solo sguardo, di quello che mostrare ne possa un debole e prolisso scrittore coll'aggirarlo per varj aspetti. La forza e la vivacità delle descrizioni, così in prosa come in verso, dipende più dalla scelta felice di una o due circostanze atte a ferire gagliardamente, che dalla loro moltiplicità.

Chi parla alle passioni dee similmente esser piuttosto conciso che diffuso. In queste la prolissità è pericolosa, perchè è difficile il mantener lungo tempo il calore conveniente. Quando diventiamo prolissi, corriam sempre rischio di raffreddar l'uditore. Il cuore e la fantasia corrono velocemente, e quando son messi in moto, suppliscono molte cose per sè medesimi con molto maggior vantaggio, di quello che l'autore produr potrebbe

col dichiararle soverchiamente. Il caso è diverso quando si parla all' intelletto, siccome avviene in tutte le materie di raziocinio, di spiegazione, d' istruzioni. Qui io preferisco una maniera più libera e diffusa; perciocchè l' intelletto va più posatamente, ed ha maggior bisogno di guida. Le narrazioni storiche possono esser belle tanto nello stile conciso, quanto nel diffuso; secondo il genio dello scrittore. Erodoto e Livio son diffusi, Tucidide e Sallustio son concisi, e tutti nondimeno piacevoli (1).

Ho accennato di sopra, che lo stile diffuso inclina di più a' lunghi periodi, e il conciso alle brevi sentenze. Non dee però da questo inferirsi, che i lunghi o corti periodi sieno interamente caratteristici dell' una o l' altra maniera. Può accadere che uno componga sempre in brevi sentenze, e sia contuttociò estremamente diffuso, qualora pochi pensieri sieno sparsi in ciascuna di queste sentenze. Seneca n' è un chiaro esempio. Per la brevità e minutezza delle sue sentenze ei può sembrare conciso a primo aspetto; ma è ben lontano dall' esser tale. Ei trasforma lo stesso pensiero in mille modi, e il fa passare per nuovo solo col dargli un nuovo torno. Alla stessa guisa molti scrittori francesi compongono in brevi sentenze; ma il loro stile generalmente non è conciso, e comunemente assai meno di quel degl' Inglesi, le cui sentenze sono più lunghe. Un Francese divide in due o tre sentenze quella porzion di pensiero, che l' Inglese raccoglie in una sola (2). L' effetto imme-

(1) I nostri storici, che molti n' abbiamo, e di molto pregio, hanno seguito per la più parte anzi lo stile di Livio che quel di Sallustio. *Il Traduttore*.

(2) L' indole della lingua italiana, come s' è detto più addietro, è anche più contraria che l' inglese, a una soverchia concisione. *Il Traduttore*.

mediato delle brevi sentenze è di render lo stile pronto e vivace; ma non già sempre conciso. Coi rapidi successivi impulsi che dà alla mente la tiene desta, e rende il componimento più spiritoso. I lunghi periodi all'incontro son gravi e posati; ma alla maniera di tutte le cose gravi corron pericolo di divenire pesanti. Un'accorta mescolanza di lunghi e brevi periodi è quella che si richiede, quando vogliasi sostenere la maestà insiememente e la vivezza, piegando ora agli uni ora agli altri, secondo che l'una o l'altra qualità dee predominare. Ma de'lunghi e de'brevi periodi io ho avuto già occasione di ragionare nel capo della costruzione delle sentenze.

Il robusto ed il debole generalmente riguardansi come caratteri dello stile corrispondenti al conciso e diffuso; e spesse volte di fatto pur coincidono. Gli scrittori diffusi per la più parte han qualche grado di debolezza, e gli scrittori robusti generalmente inclinan di più all'espressioni concise. Questo però non si verifica sempre esattamente; e ci sono scrittori, i quali in mezzo ad uno stile ampio e ripieno han mantenuto un alto grado di forza. Tito Livio può servire d'esempio. Il vero fondamento dello stil debole o robusto è riposto ne' pensieri. Se l'autore concepisce fortemente l'oggetto, saprà esprimerlo con energia; ma se egli ne ha soltanto un'apprensione indistinta, se le sue idee son vaghe e fluttuanti, se non ha ben fermo in sè medesimo il concetto che vuol esprimere, chiari segni di ciò appariranno nel suo stile. Vi si troveranno epiteti inutili e parole insignificanti; le espressioni saranno vaghe e generali; la costruzione debole e confusa; concepirem qualche cosa di ciò ch'egl'intende, ma il concepiremo oscuramente. Laddove uno scrittore robusto, usi egli o no stil diffuso o conciso, produce sempre una forte impressione de' suoi sentimenti;

aven-

avendo egli la mente piena del suo soggetto, ogni frase, ogni figura che adopera, tende ad avvivare e perfezionar maggiormente la pittura che vuol presentarci.

Ho detto, parlando dello stil diffuso e conciso, che un autore può propendere piuttosto all'uno che all'altro, e scrivere tuttavia lodevolmente. Ma non è già lo stesso rispetto al robusto ed al debole. Ogni autore in ogni componimento deve studiare d'esprimersi con qualche forza; e a misura che s'accosta al debole, divien cattivo scrittore. Non si richiede però in ogni componimento lo stesso grado di robustezza. Quanto più grave ed importante è il soggetto, tanto maggior forza dee predominar nello stile. Quindi nella storia, nella filosofia, ne' ragionamenti solenni aspettasi più che altrove. Uno de' più perfetti modelli dello stile robusto sono le orazioni di Demostene. Come però ogni qualità dello stile ha il suo estremo vizioso, così è ancor della forza. Il troppo studio di questa, e la non curanza delle altre qualità conduce lo scrittore ad una maniera aspra e dura. L'asprezza nasce dalle parole inusitate, dalle forzate inversioni, e dalla troppa negligenza della dolcezza e fluidità. (1)

Fin qui abbiam considerato quei caratteri dello stile, che riguardano l'espressione de' sentimenti. Prendiamo ora a considerarlo sotto d'un altro aspetto relativo a'diversi gradi di ornamento che può ricevere. Qui lo stile de' varj autori sembra procedere colla seguente graduazione: secco, piano, nitido, elegante, e florido; e con questo medesimo ordine di ciascuno pur tratteremo.

La

(1) Non mancano di quelli, che affettano a bello studio la durezza per comparire robusti. Ma se non è robusto il pensiero, la durezza dello stile non fa che renderlo vie più ingrato. *Il Traduttore*.

La maniera secca esclude ogni ornamento. Paga di farsi intendere, non brigasi di piacere nè all'immaginazione, nè all'orecchio. Non è però tollerabile che nelle cose didattiche; ed ivi pure, affinchè soffrire si possa, gran peso e solidità si richiede nella materia, ed intera perspicuità nel linguaggio. Aristotele è un continuo esempio dello stil secco; nè v'ha forse autore, che sia stato così rigidamente alla strettezza della maniera didattica in tutti i suoi scritti, ed abbia cercato di dar maggiore istruzione senza il minimo ornamento. Con un ingegno profondissimo e con estesissime cognizioni egli scrive come una pura intelligenza, che dirigesi all'intelletto immediatamente, senza passar per la via dell'immaginazione. Non è però così fatta maniera da imitarsi; poichè sebbene la bontà della materia possa compensare la durezza e aridità dello stile; nondimeno questa aridità è per sè stessa un considerabil difetto, siccome quella che stanca l'attenzione, e in modo troppo svantaggioso trasmette a chi legge od ascolta, i sentimenti dell'autore.

Lo stil piano s'alza d'un grado sopra del secco. Uno scrittore di questo carattere impiega pochi ornamenti, e s'occupa quasi interamente intorno alla sostanza ed al senso. Ma se egli non fa alcuno studio per allettarci coll'uso delle figure, coll'armonica disposizione, e cogli altri artificj dello scrivere, guardasi però dal disgustarci coll'aridità e colla durezza. Oltre alla perspicuità egli cerca nel suo linguaggio la purità, la proprietà, la precisione, che formano un grado assai riguardevole della bellezza. Anche la vivacità e la forza possono combinarsi collo stil piano; e perciò uno scrittore di questa fatta, quando i suoi sentimenti sien buoni, può riuscire abbondantemente piacevole. La differenza fra un arido scrittore, e uno scrittor piano si è, che il primo è incapace

di

di ornamenti, e non sembra pure conoscerli; il secondo non li ricerca. Ei ci offre i suoi sentimenti distinti, e puri, e in buona lingua; ma di fregj ulteriori non si dà briga, o perchè necessarj non li crede al suo soggetto, o perchè il suo genio nol porta a compiacersene, o perchè li disprezza. E' però anche qui da avvertire, che quando uno scrittore affetta questo carattere in tutta l'opera sua, grande importanza nella materia, e gran forza ne' sentimenti richiedesi per tener desta l'attenzione del leggitore, e impedire che non si stanchi.

Lo stil nitido è quello che viene appresso, e qui cominciamo ad entrare nella regione degli ornamenti, ma di quelli però che non sono del genere più elevato, o più brillante. Uno scrittore di questo carattere dà a divedere che non dispregia le bellezze del linguaggio; che forman anzi un oggetto della sua attenzione; ma questa è diretta piuttosto alla scelta delle parole e alla graziosa lor collocazione, che ad alcun alto sforzo d'immaginazione o d'eloquenza. Le sue sentenze son sempre limpide, e sgombre d'ogni parola superflua; sono d'una moderata lunghezza, piegando piuttosto alla brevità che all'amplificazione, e chiudonsi con proprietà senza strascichi o code. Le sue cadenze son variate, ma senza una studiata armonia. Le sue figure, se ne adopera, sono brevi e corrette piuttosto che ardite e focose. Uno stile di questa natura anche da uno scrittore, che non abbia gran forza di fantasia e d'ingegno, può ottenersi colla sola industria e colla diligente attenzione alle regole dello scrivere; ed è uno stile sempre aggradevole. Esso imprime a' nostri componimenti un carattere di moderata elevazione, e porta un grado di ornamento che può convenirsi ad ogni soggetto. Una lettera familiare,

ed

ed anche un' allegazione forense sopra il soggetto più arido si può scrivere con nitidezza: un sermone poi, o un trattato filosofico esposto con nitido stile sempre si leggerà con piacere.

L'eleganza esprime un più alto grado di ornamento, che la semplice nitidezza; ed è il termine che usualmente si applica allo stile, quando possiede tutti i pregi dell'ornamento senza alcun eccesso o difetto. Da quanto si è ragionato fin qui agevolmente s'intenderà, che l'eleganza perfetta richiede somma perspicuità, esatta purità e proprietà nella scelta delle parole, e molta cura e destrezza nell'armonica lor disposizione; richiede inoltre che vi si spargan le grazie dell'immaginazione per quanto il soggetto può comportarle; e vi s'aggiunga lo splendore del linguaggio figurato impiegato opportunamente. In una parola elegante scrittore è quello, che piace alla fantasia, e all'orecchio, mentre istruisce l'intelletto; e che offre le sue idee vestite di tutte le bellezze dell' espressione, ma senza leziosaggini o caricature.

Quando gli ornamenti applicati allo stile son troppo ricchi e sfarzosi a proporzion del soggetto, quando ritornano troppo spesso, e ci percuotono a guisa di abbagliante riverbero o di falso brillante, ciò forma quello che chiamasi stile florido, termine comunemente adoperato per significare eccesso di ornamento. In un giovane compositore questo è perdonabile: egli è forse anche nella gioventù un buon indizio, quando il loro stile inclina al florido e lussureggiante: *Volo se efferat in adolescente fœcunditas*, dice Quintiliano, *multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut usu ipso deteretur, sit modo unde excidi possit quid & exculpi. = Audeat hæc ætas plura, & inveniat, & inventis gaudeat; sint licet illa non satis sicca & severa. Facile remedium est ubertatis: sterilia nullo la-*

labore vincuntur (1). Ma se il florido stile si può permettere a' giovani ne' loro primi esperimenti, non si può già tollerare con egual indulgenza negli scrittori d'età più adulta. Esigesi in questi che il giudizio maturando castighi l'immaginazione, e rigetti come giovenili tutti quegli ornamenti, che son ridondanti, sconvenevoli al soggetto, o non conducenti ad illustrarlo. Niente è più disprezzabile, che quel falso splendore che alcuni scrittori affettano perpetuamente. Sarebbe men male, se ascrivere si potesse alla reale soprabbondanza di una ricca immaginazione. Troveremmo allora almeno qualche cosa che ne piacesse, se poco troviamo che ne istruisca. Ma il peggio si è, che in questi vani scrittori veggiamo un lusso di parole, non di immagini: veggiamo un faticoso sforzo per sollevarsi ad una sublimità di comporre, di cui si son essi formati una qualche idea vaga; ma non avendo poi forza d'ingegno per arrivarvi, s'industriano di supplir al difetto con parole poetiche, con fredde esclamazioni, con figure comuni, e con tutto quello che ha apparenza di pompa e di magnificenza. Non sanno questi scrittori, che la sobrietà negli ornamenti è un gran segreto per renderli piacevoli, e che senza un convenevole fondamento di buon senso e di sodi pensieri, il più florido stile non è che una puerile impostura che si fa al pubblico: sebben pur troppo si lascia

(1) „ In un giovane ho piacere, che la fecondità si sviluppi; molta parte ne tralascerà in appresso l'età matura, molto ne limiterà la ragione, qualche cosa si logorerà collo stesso uso; basta che v'abbia abbondante materia da recidere e scarpellare... Osi pur questa età, ed inventi, e compiacciasi de' suoi ritrovati, benchè non affatto maturi e perfezionati. Facile è il rimedio della soverchia ubertà; la sterilità al contrario con niuna fatica si vince ".

scia questo ingannare, parlando almeno di quelli, che facilmente sulle prime rimangono abbagliati da tutto ciò che ha del vizioso e del lucicante. Io non cesserò mai di prevenire i miei leggitori contro questo affettato e frivolo uso de' soverchi ornamenti; e credo mio dover principale in questo corso di lezioni il fare ogni sforzo, perchè invece di quel leggiero e superficiale gusto di scrivere, che temo essere presentemente troppo di moda (1), si introduca il gusto di un pensare più sodo, e d'una più maschia semplicità nello stile.

LEZIONE XIX.

Generali caratteri dello Stile = Semplice, affettato, veemente = Istradamento alla formazione di uno stile convenevole.

Avendo preso nell'ultima lezione a ragionare dei generali caratteri dello stile, ho trattato prima del conciso e del diffuso, del robusto e del debole; e mi son fatto in seguito a considerare lo stile secondo i diversi gradi di ornamento che si adoperano per abbellirlo, rispetto ai quali la maniera dei diversi autori progredisce in questa graduazione di stile secco, piano, nitido, elegante, e florido.

Io debbo ora favellar dello stile sotto d'un altro aspetto assai importante, e che merita d'essere diligentemente esaminato, quello cioè della sempli-

(1) Siffatta moda a questi ultimi tempi si è propagata pur troppo anche in Italia. *Il Traduttore*.

plicità o naturalezza opposta all'affettazione. La semplicità, applicata allo scrivere, è termine frequentemente usato, ma come altri termini di simil genere, usato per lo più vagamente, e senza precisione. Ciò nasce principalmente da' varj sensi attribuiti al vocabolo semplicità, i quali perciò sarà qui necessario di ben distinguere, e dimostrare in qual senso propriamente allo stile convenga.

In quattro diversi significati prendesi questo termine. Il 1. è la semplicità della composizione opposta alla troppa varietà delle parti. A questa si riferisce il precetto d'Orazio:

Denique sit quodvis simplex dumtaxat & unum. (1)

Tale è la semplicità del piano in una tragedia, distinta da quelle che han doppio intreccio, o accidenti che s' incrocicchiano; la semplicità dell' Illiade e dell'Eneide, opposta alle soverchie digressioni di Lucano, e alle sparse favole dell'Ariosto: la semplicità della greca architettura, contraria all'irregolare varietà della gotica. In questo senso la semplicità è lo stesso che l'unità. (2)

Il 2. senso è la semplicità del pensiero, come opposta al soverchio raffinamento. Semplici pensieri son quelli che nascono naturalmente, quei che l'occasione o il soggetto suggerisce senza cercarli, e che appena accennati sono agevolmente da tutti intesi. Il raffinamento nello scrivere significa un corso di pensieri meno ovvj e naturali,

(1) „ Sia ogni cosa alfin semplice ed una.

(2) Non può negarsi che il poema dell'Ariosto non abbia anch'esso una certa unità ed un punto, a cui tendono i diversi fili, ond'è tessuto. Ma questi fili son tanti, e s'intrecciano per tanti modi, che il piano del poema non si può certamente dir semplice. *Il Traduttore*.

li, che particolare ingegno richieggono per seguitarli; e che dentro a certi confini son belli, ma ove sien portati troppo oltre, divengon oscuri, e disgustano per l'apparenza di esser soverchiamente ricercati. Così i pensieri di Cicerone nelle morali materie sono semplici e naturali; quelli di Seneca troppo studiati e raffinati. La semplicità presa in questi due sensi, in quanto s'oppone o alla moltiplicità delle parti, o al soverchio raffinamento de' pensieri, non ha propriamente relazione allo stile.

V'ha un 3. senso della semplicità, che si riferisce allo stile, e si oppone al soverchio ornamento e sfoggio del dire: e in questo senso da Cicerone e da Quintiliano vien presa, ov'essi distinguono il *simplex*, *tenue*, & *sublime genus dicendi*. Lo stil semplice in questo significato coincide collo stil piano e nitido, del quale ho già detto innanzi, e che non richiede ulteriore illustrazione.

Ma v'ha un 4. senso della semplicità, che pur riguarda lo stile, non però circa ai gradi di ornamento che adopriamo, ma circa alla facile e naturale maniera, con cui esprimiamo per via del linguaggio i nostri pensieri. Nel senso dianzi accennato lo stil semplice equivale al piano; laddove in questo la semplicità è compatibile col più alto ornamento. Omero a cagion d'esempio possiede questa semplicità nella massima perfezione, e contuttociò niun autore è più copioso di ornamenti e di bellezze. Questa semplicità, che ora abbiamo a considerare, si oppone non già al favellare adorno, ma all'affettato, ossia a quello, in cui troppo studio apparisca; e una tale semplicità è uno de' pregi più essenziali e più distinti.

Uno scrittor semplice si esprime in tal modo, che ognuno s'avvisa di poter fare altrettanto. Orazio così il descrive:

. . . . . . *Ut sibi quivis*
Speret idem, sudet multum, frustraque laboret
Ausus idem. (1)

Non si veggono nelle sue espressioni indizj d'arte; sembran esse il proprio linguaggio della natura; scorgesi nello stile non lo scrittore e il suo lavoro, ma l'uomo nel suo proprio naturale carattere. Può esser pieno di figure e d'immagini, ma queste nascono senza sforzo; ed egli mostra di scrivere in questo modo, non per effetto di studio, ma perchè è la sua più naturale maniera d'esprimersi. A questo carattere di stile un certo grado di negligenza pur non disdice, anzi gli dà maggior grazia; poichè la troppo minuta attenzione alle parole è ad esso straniera. *Habeat ille*, dice Cicerone nell'Oratore, *molle quiddam, & quod indicet non ingratam negligentiam hominis de re magis, quam de verbo laborantis* (2). Questo si è il gran vantaggio della semplicità dello stile, che come la semplicità delle maniere, ci mostra i sentimenti d'un uomo, e il suo modo di pensar aperto e senza maschera. Le maniere di scrivere più studiate e artificiose, quantunque belle, han sempre questo difetto, che presentano un autore sotto la forma d'un cortigiano, in cui lo splendore delle vesti, e il contegno cirimonioso nascondono quelle particolari qualità che distinguono un uomo dall'altro. Ma il leggere un autor semplice è come il conversare con una persona ragguardevole in casa sua e a bell'agio, dove in lei si rav-

(1) ,, Sicchè di fare ognun speri altrettanto,
,, Ma sudi molto, e s'affatichi indarno
,, Lo stesso osando.

(2) ,, Abbia egli un non so che pur di molle, e che
,, indichi la non ingrata negligenza d'un uomo occupa-
,, to più intorno alle cose che alle parole".

ravvisano le naturali maniere, e il suo distinto carattere.

Il più alto grado di questa semplicità è espresso dal termine francese *naiveté*, a cui la nostra lingua non ha voce appieno corrispondente (1). Non è pur facile il dare una precisa idea del valore di questo termine. Io credo che la migliore spiegazione sia quella che ne ha presentato il francese Marmontel, dicendo ch'essa è quella specie d'amabile ingenuità, e schietta apertura, che sembra dare a noi un certo grado di superiorità rispetto alla persona in cui si ravvisa; è una certa infantile semplicità, che noi amiamo in cuor nostro, ma che spiega certe modificazioni di carattere, le quali ci sembra che noi avremmo arte bastante di nascondere; e che quindi ci fa sorridere alla persona che le dimostra. La Fontaine nelle sue favole vien proposto come il più grande esempio di questa ingenuità; ma dessa non è che una specie di quella semplicità, di cui parliamo (2).

Quanto alla semplicità presa in genere, dobbiamo osservare, che gli antichi originali scrittori sono in essa quasi sempre i più eccellenti. Ciò viene dalla ragione apertissima, ch'essi scrivevano secondo il dettame del genio lor naturale, nè si formavano sopra le opere e gli artificj degli altri, che guidano bene spesso all'affettazione. Perciò fra i greci scrittori abbiam maggiori modelli di bella semplicità che non fra i latini. Omero, Esiodo, Anacreonte, Teocrito, Erodoto, Senofonte

(1) *Ingenuità* è forse il termine che più vi s'accosta; e *nativa ingenuità* fors'anche meglio l'esprime. *Il Traduttore*.

(2) „ Ottime riflessioni e copiosi esempj a questo proposito si trovano nella Dissertazione di Mosè Mendelssohn *Del Sublime e del Naturale nelle Belle Lettere*. *Il Traduttore*.

te per essa molto distinguonsi. Fra i latini abbiam pur alcuni di questo carattere, particolarmente Terenzio, Lucrezio, Fedro e Giulio Cesare. Il seguente passo dell'Andria di Terenzio è un bell'esempio di semplicità in fatto di descrizione:

.... Funus interim
Procedit, sequimur, ad sepulchrum venimus;
In ignem imposita est, fletur; interea hæc soror,
Quam dixi, ad flammam accessit imprudentius,
Satis cum periculo. Ibi tum exanimatus Pamphilus
Bene dissimulatum amorem, & celatum indicat.
Occurrit præceps, mulierem ab igne retrahit:
Mea Glycerium, inquit, quid agis? cur te is perditum?
Tum illa, ut consuetum facile amorem cerneres,
Rejecit se in eum, flens quam familiariter. (1)
Act. I. Sc. I.

Tutte le parole son qui sommamente felici, e colla massima eleganza presentano la pittura della descritta scena, mentre al medesimo tempo lo stile sembra procedere senza arte affatto, e senza fatica.

Gli autori di questo carattere fanno, che non ci stanchiam mai di leggerli. Non v'ha nella loro maniera alcuna cosa che opprima o affatichi i nostri

(1) „ Il funeral s' avanza, andiamo appresso,
„ Arriviamo al sepolcro; al rogo è imposta,
„ E' compianta. Frattanto la sorella,
„ Che già t' ho detto, accostasi alla fiamma
„ Un po' imprudentemente, e con pericolo.
„ Quivi Panfilo fuori di sè stesso
„ Scopre l' amor dissimulato e ascoso.
„ Corre precipitoso, e lei ritrae
„ Lunge dal fuoco. Mia Glicera, esclama,
„ Che fai? perchè ti perdi? Allor costei,
„ Sicchè l' usato amor scorger potevi,
„ Cadere si lasciò tra le sue braccia,
„ Assai famigliarmente lagrimando.

stri pensieri; siam dilettati senza essere abbagliati dal loro splendore. L'incanto della semplicità in un autore di vero genio è sì possente, che scopre molti difetti, e ci rende indulgenti a molte espressioni meno accurate. Quindi in tutti gli eccellenti scrittori così di prosa, come di poesia, si osserverà sempre questa semplice e naturale maniera; e benchè vi predominin altre bellezze, esse non formeranno mai il loro particolare e distinto carattere. Così Milton è semplice in mezzo a tutta la sua grandezza, e Demostene in mezzo alla sua veemenza. Alle opere grandi e solenni la semplicità della maniera aggiugne un'aria più venerabile. E quindi si è spesso osservato, esser questo il carattere dominante in tutte le sacre Scritture: nè certamente altro carattere di stile più convenivasi alla dignità delle cose ispirate.

Avendo tanto raccomandato la semplicità, ossia la facile e natural maniera di scrivere, e accennati i difetti della contraria, fa di mestieri, per prevenire ogni abbaglio, ch'io avverta pur anche non essere sufficiente lo scrivere con semplicità, perchè si dica che uno scrive leggiadramente. Ei può esser privo di affettazione, ma al medesimo tempo privo di merito. La bella semplicità suppone, che un autore possegga un vero genio per iscrivere con solidità, purità, e vivacità d'immaginazione. In questo caso la semplicità, ossia la maniera non affettata, è quella che corona gli altri ornamenti, e dà risalto ad ogni altra bellezza; essa è l'abito della natura, senza cui ogn'altra bellezza è imperfetta. Ma se la semplice fuga dell'affettazione bastasse a costituire la bellezza dello stile, gli scrittori deboli, frivoli, triviali potrebbero anch'essi pretendervi. E già molti critici pur veggiamo, che esaltano gli scrittori dozzinali per quella che essi chiamano casta semplicità della loro maniera, la quale in

realtà non è altro, che l'assenza d'ogni ornamento per mancanza d'ingegno e d'immaginazione. Dobbiam pertanto distinguere quella semplicità che accompagna il vero genio, e che è perfettamente compatibile con qualunque adattato e proprio ornamento, da quella che è puro parto di negligenza o di debolezza. Questa distinzione nasce pur facilmente dagli effetti che ambe producono; l'una non manca mai d'interessare il leggitore, l'altra di annojarlo.

Passo ora a ricordare un altro carattere dello stile, diverso da tutti i mentovati fin qui, che può distinguersi col nome di veemente. Questo inchiude sempre la robustezza, e non è incompatibile colla semplicità, ma nel suo predominante carattere è distinguibile così dal robusto come dal semplice. Egli ha un impeto suo particolare, è uno stil pien di fuoco, è il linguaggio di un uomo, di cui l'immaginazione e le passioni son fortemente avvivate, e che perciò trascura le minori grazie, e si spinge avanti colla rapidità e pienezza di un torrente. Questo appartiene ai più alti generi dell'oratoria, e s'aspetta piuttosto da un uom che parla, che da uno che scrive. Le orazioni di Demostene forniscono un pieno e perfetto esempio di questa specie di stile.

Io non insisterò più lungamente sui generali caratteri dello stile. Alcuni altri potrebbonsi accennare oltre i mentovati; ma ben m'avveggo, che è difficile il separare le generali considerazioni sullo stile degli autori dalla loro particolar maniera di pensare, della quale non è ora mio proponimento di discorrere. Gli scrittori concettosi per esempio discoprono nel loro stile un certo carattere d'impertinenza, che è difficile il dire, se debba annoverarsi fra gli attributi dello stile, o piuttosto ascriversi interamente al pensiero: sebbene in qualunque classe si ponga, ogni apparenza di tal difet-

fetto dee schivarsi con somma cura, siccome uno de' più disgustosi.

Da quanto ho detto si può raccogliere, che il determinare qual sia precisamente la migliore fra le diverse maniere dello scrivere, non è cosa facile, e nemmen necessaria. Lo stile è un campo che ammette grande estensione. Le sue qualità posson essere assai differenti in diversi autori, e nondimeno essere tutte belle. Dee qui lasciarsi all'ingegno la libera facoltà per quella particolare determinazione, che ognun riceve dalla natura ad una maniera d'espressione piuttosto che ad un'altra. Vi son però certe qualità generali di tanta importanza, che debbono sempre aversi di mira in ogni specie di componimento; e vi son certi difetti, che sempre debbesi procurar di schivare. Lo stile ampolloso, a cagion d'esempio, il debole, l'aspro, l'oscuro sempre son viziosi: la chiarezza, la forza, la nitidezza, la semplicità sono sempre da ricercarsi. Ma quanto alla mescolanza di tutte, o al predominio di alcuna di queste buone qualità per formare la nostra particolare e distinta maniera, non può darsi precisa regola; nè io voglio arrischiarmi ad accennare in questo verun modello come assolutamente perfetto.

Sarà più opportuno ch'io chiuda queste dissertazioni sopra lo stile con alcuni avvertimenti intorno al miglior metodo per ottenere in generale uno stil commendevole, lasciando che il particolar carattere di siffatto stile o sia tratto dal soggetto medesimo su cui si scrive, o dalla inclinazione del proprio genio.

Il 1. avvertimento, ch'io do a questo proposito, si è di procacciarsi idee chiare sopra il soggetto di cui si parla o si scrive. Questo avvertimento parrà a prima giunta aver poca relazione allo stile; ma ne ha certamente grandissima. Il fondamento d'ogni buono stile è il buon senso

accompagnato da una viva immaginazione. Lo stile e i pensieri d'uno scrittore sono sì intimamente connessi, che siccome ho accennato più volte, è spesso difficile il distinguerli. Ogni qual volta le impressioni delle cose sopra alla nostra mente son deboli, oscure, perplesse, confuse, tale infallibilmente sarà la nostra maniera di favellarne. Laddove quelle cose, che chiaramente da noi si concepiscono, e fortemente si sentono, sono anche naturalmente da noi espresse con chiarezza e con forza. Questa adunque senza alcun dubbio debb'essere la nostra capital regola per lo stile: pensare attentamente al soggetto, finchè si ottenga per noi una piena e distinta percezione della cosa che abbiamo a vestir di parole, finchè ci sentiamo in essa scaldati e interessati: allora, e allor soltanto noi troveremo che le espressioni incominceranno a scorrere per sè medesime. Generalmente le migliori e più proprie son sempre quelle, che una chiara percezione della cosa spontaneamente suggerisce senza molta fatica nel ricercarle. Questa è un'osservazione giustissima di Quintiliano: *Plerumque optima verba rebus cohærent, & cernuntur suo lumine. At nos quærimus illa, tanquam lateant & se subducant. Ita nunquam putamus verba esse circa id, de quo dicendum est, sed ex aliis locis petimus, & inventis vim afferimus* (1). Lib. VIII. c. I.

In 2. luogo per ben formare lo stile è indispensabilmente necessaria la frequente pratica del compor-

(1) „ Per lo più le migliori parole vanno unite alle „ cose, e da sè medesime si presentano nel proprio lu- „ me. Ma noi le andiamo cercando, come se stessero „ nascoste, o si sottraessero. Quindi non crediam mai che „ ci sieno parole attinenti a quello che deve dirsi; ma le „ peschiam da altri luoghi, e facciamo lor violenza in „ mille maniere".

porre. Io ho già dato varie regole concernenti lo stile; ma niuna regola corrisponderà al proposto fine senza un lungo esercizio. Non ogni maniera però di comporre è atta a perfezionare lo stile: anzi il molto comporre, ma in fretta e senza cura, produrrà uno stil pessimo; e si avrà dopo a penar maggiormente per ispogliarne i difetti e correggerne le negligenze, che se non si fosse mai fatto al comporre veruno avvezzamento. Sul principio adunque è necessario lo scrivere posatamente e con molta attenzione, e lasciare che la facilità e la speditezza sieno il frutto della lunga abitudine. *Moram & sollicitudinem*, dice con molta ragione Quintiliano, *initiis impero. Nam primum hoc constituendum atque obtinendum est, ut quam optime scribamus: celeritatem dabit consuetudo. Paullatim res facilius se ostendent, verba respondebunt, compositio prosequetur. Cuncta denique, ut in familia bene instituta, in officio erunt. Summa hæc est rei: cito scribendo non fit, ut recte scribatur; bene scribendo fit, ut cito*. (1) Lib. X. c. 3.

Dobbiam però osservare, che può esservi un eccesso nella troppo ansiosa cura intorno alle parole. Non si vuol ritardare il corso de' pensieri, e raffreddare il calor dell'immaginazione col fermarsi troppo lungamente su d'ogni parola che hassi ad impiegare. V'ha in certe occasioni un ardor di comporre, che noi dobbiam conservare per espri-

(1) „ Posatezza e attenzione io prescrivo a' principian„ ti. Imperocchè la prima cosa da ottenersi è lo scrivere „ nel miglior modo possibile; la speditezza verrà successivamente dall'uso. A poco a poco le cose si mostreranno più facilmente, le parole vi corrisponderanno, „ il componimento verrà pienamente da se medesimo; „ tutto sarà in dovere, come in una famiglia ben ordi„ nata. La sostanza si è, che dallo scriver presto non „ nasce lo scriver bene; dal bene scrivere nasce il pre„ sto ".

esprimerci con maggiore felicità, anche a rischio di lasciar trascorrere qualche inavvertenza. Un più severo esame dee riserbarsi all' atto della correzione. Perciocchè se utile è là pratica del comporre, non lo è meno il faticoso esercizio del correggere. Quello che abbiamo scritto dee lasciarsi posare per qualche tempo, finchè l' ardor del comporre sia passato, finchè cessata sia la tenera affezione per le espressioni che abbiamo adoperato, e finchè dimenticate si sieno le medesime espressioni: allor rivedendo l' opera nostra con occhio critico e imparziale, come se fosse opera altrui, discerneremo molte imperfezioni, che a principio ci erano sfuggite. Allora è il tempo di troncare le ridondanze, di ponderar la struttura delle sentenze, di por mente alle connessioni ed alle particole congiuntive, e dar allo stile una forma regolare, corretta, e ben sostenuta. Questo *limæ labor*, come è detto da Orazio, è indispensabile a tutti quelli, che amano di comunicare altrui con vantaggio e ne' debiti modi i proprj pensieri; e un po' di pratica che vi si prenda avvezzerà tosto l'occhio a fissare gli oggetti, che maggiore attenzione richieggono, e renderà l'esercizio della correzione assai più facile e spedito che non può forse immaginarsi.

In 3. luogo per l'ajuto che trar possiamo dagli altrui scritti, è manifesto che dobbiamo aver piena conoscenza dello stile de' migliori autori. Questo è necessario e per prendere un sano gusto, e per fornirci di un buon capitale di termini sopra qualunque materia. Nel leggere gli autori relativamente allo stile, far si deve attenzione alle particolarità delle diverse loro maniere; e già in questa e nella precedente lezione varie cose io ho suggerito, che giovar possono a tal fine. Ma per acquistare uno stile lodevole, niun esercizio io conosco più vantaggioso, che il prendere qualche trat-

tratto di un eccellente autore, leggerlo due o tre volte attentamente, finchè se ne sia ben rilevato il pensiero, poi metter il libro da parte, e cercare di stenderlo da noi medesimi, indi paragonare la nostra esposizione con quella dell'autore. Un tale esercizio ci mostrerà al confronto ove giacciono i difetti del nostro stile, ci insegnerà a correggerli, e fra le diverse maniere con cui può esporsi uno stesso pensiero, ci farà conoscere qual sia la migliore e più commendevole.

E' però in 4. luogo da fuggirsi la troppo servile imitazione di qualsivoglia autore. Questa è sempre pericolosa, inceppa l'ingegno, produce una maniera stentata, e generalmente chi si lega ad una troppo stretta imitazione, prende dell'autore così i difetti, come le bellezze. Niuno diverrà mai buon parlatore o scrittore, il qual non abbia qualche grado di confidenza nel seguire il proprio genio. Dobbiam guardarci particolarmente dall'adottare le note frasi di verun autore, o trascriverne degli squarci. Una tale abitudine è fatale al proprio e genuino comporre. E' assai meglio l'aver qualche cosa di minor pregio, ma nostra, che l'affettare di comparire con ornamenti presi ad imprestito, i quali scopriranno alla fine la povertà e debolezza del nostro ingegno. Su questi capi del comporre, correggere, leggere, imitare, io consiglio ogni studioso dell'arte oratoria a consultare quel che n'ha detto Quintiliano nel decimo libro delle sue Istituzioni, dove si trova un gran numero di eccellenti osservazioni ed istruzioni.

In 5. luogo è regola ovvia, ma essenziale rispetto allo stile, che sempre cerchisi di adattarlo al soggetto, ed anche alla capacità degli uditori, quando abbiasi a favellare in pubblico. Niun componimento può meritare il nome di eloquente o di bello, se non è proporzionato alle circostanze, ed alle persone cui è diretto. Egli è la cosa più stra-

va-

vagante ed assurda lo sfoggiare uno stil florido, e poetico, quando è mestieri d'argomentare strettamente, o il parlare con istudiata pompa d'espressioni innanzi a persone, che non intendono punto, e non possono che rimanere stordite alla nostra intempestiva magnificenza. Questi sono difetti non solamente contrarj allo stile, ma al senso comune, che è assai peggio. Quando noi prendiamo a scrivere od a parlare, dobbiamo innanzi fissar nella mente lo scopo a cui tendiamo, averlo sempre di mira, e ad esso proporzionare lo stile. Se a questo grande oggetto non sacrifichiamo ogni ornamento inopportuno, che occorrer possa alla fantasia, non meritiamo perdono; e benchè i fanciulli e gli sciocchi possano ammirarci, gli uomini di senno rideranno di noi e del nostro comporre.

In ultimo io non posso chiudere questo soggetto senza avvertire, che in niun caso l'attenzione allo stile dee tanto occuparci, che punto detragga della più necessaria attenzione ai pensieri. *Curam verborum*, dice Quintiliano, *rerum volo esse sollicitudinem*: avvertimento or più che mai essenziale, perchè il presente gusto di scrivere par che miri più allo stile che al pensiero. Egli è certamente molto più facile il vestire de' sentimenti triviali e comuni con qualche bellezza d'espressione, che il fornire un fondo di vigorosi, ingegnosi, ed utili pensamenti. L'ultima cosa richiede un vero genio; la prima può ottenersi coll'industria e coll'ajuto di uno studio anche superficiale. Quindi è che troviamo parecchi scrittori vanamente ricchi nello stile, ma vergognosamente poveri ne' sentimenti. Dove il pubblico orecchio è accostumato ad uno stile corretto ed ornato, certamente niuno scrittore può senza biasimo trascurarlo. Ma è assai poco pregevole chi non mira a qualche cosa di più, chi non ripone il principale studio nella ma-

materia, e non cerca di raccomandarla con quegli ornamenti di stile, che più convengano, e che sien virili anziché effeminati: (1) *Majore animo*, dice lo scrittore già tante volte citato, *aggredienda est eloquentia, quæ si toto corpore valet, ungues polire, & capillum componere non existimabit ad curam suam pertinere. Ornatus & virilis & fortis & sanctus sit; nec effœminatam levitatem, & fuco ementitum colorem amet; sanguine & viribus niteat* (2).

(1) „ Con animo più nobile vuolsi intraprendere l'eloquenza, la quale, ove in tutto il corpo sia ben confermata, non si perderà a lisciarsi le unghie, o acconciarsi i capelli. L'abbigliamento sia virile e forte e venerando; nè ami la leggerezza effeminata, nè il mentito colore; buon sangue, e sincera robustezza formino il suo pregio ".

(2) Segue qui l'Autore a dare in cinque Lezioni un critico esame dello stile di Addisson e di Swift. Io le ho tralasciate, perchè riferendosi molte delle critiche alle particolarità della lingua inglese, di niun uso sarebbono state agl'Italiani. *Il Traduttore*.

Fine del Tomo Primo.

INDICE.